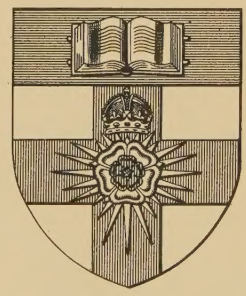
M.L + [ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT]
Ref. only



UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY
SHL
WITHDRAWN

HOHNER-STIFTUNG TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON WILIBALD GURLITT
IN VERBINDUNG MIT
HEINRICH BESSELER WALTER GERSTENBERG
ARNOLD SCHMITZ

SCHRIFTLEITER
HANS HEINRICH EGGEBRECHT

ZWÖLFTER JAHRGANG 1955

SHL
WITHDRAWN

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung
herausgegeben von
WILIBALD GURLITT
in Verbindung mit
HEINRICH BESSELER, WALTER GERSTENBERG UND ARNOLD SCHMITZ

Schriftleiter
HANS HEINRICH EGGEBRECHT

Satz und Druck H. Laupp jr Tübingen

Inhaltsverzeichnis des zwölften Jahrgangs

Apfel, Ernst (Heidelberg), Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jahrhundert 297

Besseler, Heinrich (Jena), Bach als Wegbereiter 1

Boetticher, Wolfgang (Göttingen), Eine Frühfassung doppelchöriger Motetten Orlando di Lassos 206

Dahlhaus, Carl (Göttingen), Die Termini Dur und Moll 280

Danckert, Werner (Krefeld), Wesen und Ursprung der Tonwelt im Mythos 97

Engel, Hans (Marburg/L.), Wagner und Spontini 167

Federhofer, Hellmut (Graz), Vincenz Jelich 215

Gerber, Rudolf (Göttingen), Römische Hymnenzyklen des späten 15. Jahrhunderts 40

Gümpel, Karl-Werner (Freiburg i. Br.), Das Tastenmonochord Conrads von Zabern 143

Holzmann, Klaus (Freiburg i. Br.), Musikwissenschaft und Schallplatte . 88

Hucke, Helmut (Rom), Gregorianischer Gesang in altrömischer und fränkischer Überlieferung 74

Jeppesen, Knud (Aarhus), Eine frühe Orgelmesse aus Casell'Arquato . . 187

Jonas, Oswald (Chicago), Die „Variationen für eine liebe Freundin" von Johannes Brahms 319

Jung, Hans Rudolf (Weimar), Die Dresdener Vivaldi-Manuskripte . . . 314

Lipphardt, Walter (Frankfurt a. M.), Unbekannte Weisen zu den Carmina Burana 122

Lottermoser, Werner (Braunschweig), Akustische Beurteilung elektronischer Musikinstrumente 249

Presser, Diether (Essen), Die Opernbearbeitung des 19. Jahrhunderts . . 228

Reinecke, Hanspeter (Hamburg), Untersuchungen über die Klangabläufe angeschlagener Glocken 178

Schmieder, Wolfgang (Frankfurt a. M.), Musikbibliographie. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte und ihren Problemen 239

Die Verfasser der Beiträge (biographische Hinweise) . . . 96, 186, 248, 327

Namen- und Sachregister 328

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/archiv-fur-musikwissenschaft_1955_12

Bach als Wegbereiter

von

HEINRICH BESSELER

INHALT

Einleitung:
Bachs Verhältnis zu den Grundkräften des 18. Jahrhunderts

I. Das Gefühlshafte
a) Die kantable Polyphonie der Orgelfugen 1716–17
b) Die Expressivmelodik in Kantate und Klaviermusik

II. Das Charakteristische
a) Das Individualthema der Neuzeit
b) Ricercarthemen und Einmotivthemen
c) Das Charakterthema mit Kontrast seit 1720

III. Das persönliche Musikerlebnis
a) Die Fantasie für Klavier 1719–1785
b) Ausdrucksdynamik im langsamen Klavierstück
c) Erlebnishaft-originale Harmonik seit 1719

IV. Einheitsgestaltung des Werkes
a) Die thematische Arbeit
b) Charakterthemen für Konzert und Klaviermusik
c) Einheitsgestaltung im 18. Jahrhundert

Zusammenfassung:
Sechs Thesen zur Wirkung Bachs im 18. Jahrhundert

In der bekannten Eingabe vom August 1730 an den Rat der Stadt Leipzig begründet Bach seine Forderungen mit dem Hinweis, daß *der itzige status musices gantz anders wie der ehedem beschaffen, die Kunst um sehr viel gestiegen, der gusto sich verwunderens-würdig geändert, dahero auch die ehemahlige Arth von Music unseren Ohren nicht mehr klingen will*[1].

Nach allgemeiner Ansicht liegt die Erklärung für diesen Tatbestand darin, daß die Musik damals unter dem Einfluß Italiens in einem Stilwandel begriffen war. Man ist allenfalls geneigt, neben der italienischen Kunst noch Deutsche

[1] Wortlaut bei Ph. Spitta, *Joh. Seb. Bach,* Bd. II, Leipzig 1880, S. 78.

wie Telemann, also sichtbare Träger des Fortschritts, mit in Betracht zu ziehen. Bach dagegen steht abseits. In seinem Werk vollendet sich die deutsche Tradition, während er dank persönlicher Genialität auch fremde Formen zu einem Gipfel emporzuführen vermag. Beides liegt abseits vom Hauptwege der Musikgeschichte. Noch in ihrer jüngsten Gesamtdarstellung, die durch Fülle des Wissens ebenso hervorragt wie durch Selbständigkeit des Urteils, findet sich hierzu das Eingeständnis: „Nachdem ich Bach verhältnismäßig viel Raum gewidmet habe, muß ich bekennen, daß ich als Historiker ein schlechtes Gewissen habe: denn nach diesem Unterkapitel habe ich den Faden genau dort wieder aufzugreifen, wo ich ihn liegen ließ“ [1].

Demgegenüber hat der Schreiber dieser Zeilen versucht, anläßlich des Leipziger Bachfestes 1950 auf Erscheinungen anderer Art hinzuweisen. Sie zeigten Bachs Verhältnis zu seiner eigenen Epoche in positivem Licht. Es ergab sich, daß er mindestens als Weimarer Konzertmeister 1714–17 und als Köthener Hofkapellmeister 1717–23 am großen Stilwandel der Musik aktiv beteiligt war. Sogar eine Einwirkung auf die junge Generation, also mitbestimmende Kraft beim Gestalten der Zukunft, durfte man ihm zuschreiben [2].

Was damals angedeutet, aber noch nicht bewiesen wurde, soll das Thema des vorliegenden Beitrages sein: Bachs Wirkung auf die Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Man hat früher einen solchen Gedanken abgelehnt. Besser gesagt: man hat ihn wohl kaum ernsthaft geprüft, weil er undiskutabel erschien. So muß nun der Beweis in allen Einzelheiten erbracht werden. Von den vier Punkten, die 1950 zur Diskussion standen, entfällt hier der zweite: Bachs Typus eines „Liedes mit Charakterbegleitung“ im Orgelbüchlein-Choral von 1717. Schon damals wurde hinzugefügt, daß erst Schubert dieses Prinzip wieder aufgreifen sollte, daß also kein unmittelbarer geschichtlicher Zusammenhang besteht [3].

Statt dessen wird ein anderer Fragenkreis neu behandelt, von dem 1950 noch nicht die Rede war: die Durchgestaltung der Musik mit Hilfe „thematischer Arbeit“. So ergeben sich wiederum vier Hauptpunkte. Alle sind wesentlich für die Musik im Zeitalter der Frühklassik. Es geht nicht etwa darum, Bachs Wirkung für gewisse Spezialgebiete nachzuweisen. Man weiß, daß Mozart sich beispielsweise mit Bachs Fugentechnik schöpferisch auseinandergesetzt hat. Das ist ein Sonderproblem, das nicht in unseren Zusammenhang gehört [4]. Nur solche Züge werden behandelt, die als wesentlich für die Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bekannt sind.

---

[1] J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 329.

[2] H. Besseler, *Bach und das Mittelalter*, Bericht über die Wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, Leipzig 1951, S. 108–130.

[3] Bericht über die Wissenschaftliche Bachtagung, S. 129.

[4] Darstellung bei H. Dennerlein, *Der unbekannte Mozart*, Leipzig 1951, S. 143 bis 189.

An erster Stelle steht hier der Bereich des Gefühlshaften. Er verdichtet sich künstlerisch zur „Expressivmelodik" der Empfindsamkeit, in vokaler und instrumentaler Form. Nicht minder grundlegend ist der Zug zum Charakteristischen, das auf Individualität, Mannigfaltigkeit und Kontrast beruht. Es führt bei sonatenmäßiger Musik zum „Charakterthema". Vor allem sucht ein jeder das persönliche Musikerlebnis, was in verschiedenster Form geschehen kann. Denn die Musik beruht nunmehr kategorial, ihrer Seinsart gemäß, auf dem Vollzug des Menschen. So erfreut sich in der Geniezeit die freie Fantasie besonderer Schätzung. Maßgebend ist überall beim Musizieren eine „Erlebnisform" auf Grundlage des Dynamischen und Harmonischen, sowohl für den Schöpfer, wie für den Spieler und Zuhörer.

Es erscheint auf den ersten Blick befremdlich, in solchem Zusammenhang den Namen Bachs zu nennen. Ist nicht seine Musik der Gegenpol hierzu, und sein Christentum unvereinbar mit den Grundlagen der neuen Kunst? Stellt man die beiden Welten einander gegenüber, so gibt es in der Tat keine Verbindung zwischen ihnen. Aber es handelt sich nicht darum, die eine aus der anderen herzuleiten, sondern sine ira et studio zu erkennen, was im 18. Jahrhundert überhaupt geschah. Die Widersprüche des Zeitalters geben jeder Einzelwissenschaft dankbare Aufgaben. Man weiß in der Literaturgeschichte, wie stark der Pietismus auf die neue Dichtung gewirkt hat. Man weiß in der Theologie, daß im orthodoxen Lager schon vor der Bachzeit ein gläubiger Rationalismus mit der Aufklärung Hand in Hand ging[1]. Ähnlich war 1950 die These des Verfassers gemeint, daß in Bachs Werk, neben den aus alter Tradition lebenden Hauptschöpfungen, auch „Teilphänomene" ganz anderer Art enthalten seien, die in die Zukunft wiesen. Sie werden nunmehr behandelt[2].

I. Das Gefühlshafte

Man kennt die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, nach einem Wort von Lessing, als das Zeitalter der Empfindsamkeit. Eine Steigerung bringt in den 1770er Jahren die Sturm-und-Drang-Generation mit ihrem leidenschaftlichen Appell an die Gefühlskräfte. Abkehr von der als französisch empfundenen Aufklärung ist das Ziel, unter Hinweis auf die Engländer und Shakespeare. In der Musik hat seit langem die Melodie, als die Sprache des Herzens, die Alleinherrschaft an sich gerissen. Was gegen die „Natur" ist: Kontrapunkt und „künstliche" Arbeit, steht in schlechtem Ruf. Seit Jahrzehnten wurde diese Forderung immer schärfer formuliert. Es waren die soeben genannten Stichworte, die schon 1737 Johann Adolf Scheibe gegen den Thomaskantor vorgebracht hat, um ihn als „Lohenstein der Musik" abzutun. Wie will man also

[1] W. Blankenburg, *Bach und die Aufklärung,* Bach-Gedenkschrift 1950, hg. von K. Matthaei, Zürich 1950, S. 25–34.

[2] Bericht über die Wissenschaftliche Bachtagung 1950, S. 121 ff.

Bach zu der das Jahrhundert beherrschenden Urkraft des Gefühls in ein positives Verhältnis bringen?

Das Problem ist nur lösbar, wenn man die Verschiedenheit seiner Lebensstufen und Schaffensepochen berücksichtigt. Man muß von der Tatsache ausgehen, daß der Weimarer Organist eine andere Sprache redet als der Köthener Kapellmeister, daß der Thomaskantor und städtische Musikdirektor andere Ziele verfolgt als der in seine eigene Welt sich zurückziehende Meister der Spätwerke. Bei solcher Überschau zeigt sich, daß die entscheidenden Vorstöße zu einer neuen, persönlich geprägten Musiksprache nicht im Jünglingsalter liegen, wie bei Romantikern des 19. Jahrhunderts, sondern in der Manneszeit vom 30. bis 35. Lebensjahre. Die letzte Weimarer und erste Köthener Epoche, der Lebensabschnitt etwa von 1715–1720, sind für uns wichtig, wenn wir Bachs Verhältnis zu den Kräften des Gefühls erkennen wollen.

In einer früheren Arbeit wurde nachgewiesen, daß die Tätigkeit des Weimarer Konzertmeisters Bach sich durch charakteristische Züge von seinem sonstigen Schaffen abhebt. Hier bildet 1714–1717 neben der Kirchenkantate die Orgelmusik das Zentrum[1]. Bachs persönliche Leistung scheint darin zu bestehen, daß er in einer Reihe von Orgelfugen zum Typus der kantablen Polyphonie vorstieß. Er ist durch folgende Werke vertreten, die stilistisch eng miteinander verwandt sind:

Orgelfuge in f-moll (BWV 534)
Orgelfuge in A-dur (BWV 536)
Orgelfuge in d-dorisch (BWV 538)
Orgelfuge in F-dur (BWV 540)
Orgelfuge in C-dur (BWV 545)
Orgelfuge in c-moll (BWV 546)

Diese 6 Kompositionen bilden eine geschlossene Gruppe. Auf die Familienähnlichkeit ihrer Themen wurde bereits hingewiesen[2]. Hier zeigt sich statt früherer Virtuosität und Pathetik, statt unruhigen, vielseitigen Experimentierens ein neuer Grundcharakter, den wir als klassischen Orgelstil empfinden. Es wird nicht immer bedacht, daß dieser uns vertraute Typus vorher nicht existierte, daß er keineswegs zeitüblich war, sondern Bachs persönliche Schöpfung darstellt. Jede der genannten Fugen empfindet der Zuhörer als echt bachisch. Ihre Wirkung beruht auf dem gleichartigen Strom der Stimmen, die vom ersten bis zum letzten Takt in ruhiger Sanglichkeit dahinziehen. Solche „kantable Polyphonie", uns Heutigen selbstverständlich, war damals etwas grundlegend Neues. Sie gab dem Orgelstil eine bisher unbekannte Wärme, Lebendigkeit und Intensität.

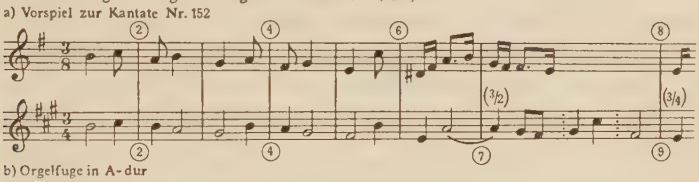
---

[1] H. Besseler, *Die Meisterzeit Bachs in Weimar,* Festschrift Joh. Seb. Bach in Thüringen, hg. von H. Besseler und G. Kraft, Weimar 1950, S. 109 f.

[2] H. Besseler, *Charakterthema und Erlebnisform bei Bach,* Kongreßbericht Lüneburg 1950, Kassel 1952, S. 11 f.

Um Bachs Leistung in diesem Punkte genau zu erkennen, sei die Fuge in A-dur betrachtet. Von ihr gibt es eine ältere Niederschrift in Achtel- statt Viertelnoten (Ausgabe Peters, Bd. II, S. 90-92). Das vom Komponisten benutzte Thema aus dem Vorspiel der Kantate Nr. 152 *Tritt auf die Glaubensbahn* steht ebenfalls im 3/8-Takt. Die Kantate war für den 30. Dezember 1714 bestimmt und entstand wohl kurz vorher, jedenfalls im Jahre 1714[1]. Ihr Anfangsthema besteht aus einem Vorder- und Nachsatz von je 4 Takten, mit genau korrespondierenden Zweitaktgruppen im Vordersatz (Beispiel 1a). Dem Anfangs- und Schlußton *h* für Takt 1–2 entspricht für Takt 3–4 der Ton *g*, und da der Nachsatz in Takt 5 mit *e* beginnt, macht sich das Dreiklanggerüst *h-g-e* auffallend bemerkbar. Die Melodie beruht also auf Zweitaktgruppen, die zellenhaft nebeneinander stehen. Ihre Wirkung ist kleingliedrig. Erst im Nachsatz wird der Schematismus etwas durchbrochen und die neue Figur von Takt 6 sogleich in Takt 7 imitiert, um den Periodenschluß vorzubereiten. Die genannten Züge sind für den Stil der frühen Weimarer Meisterzeit 1714/15 charakteristisch.

1. BACHS Umgestaltung eines eigenen Themas (1715/1716)
a) Vorspiel zur Kantate Nr. 152



b) Orgelfuge in A-dur

Es ist lehrreich, wie der Komponist nachträglich das Thema von neuem aufgreift, nun aber auf der Orgel derart umgestaltet, daß man kaum noch an die Urform erinnert wird. Durch Einführung des Dur hat sich der Charakter geändert, aber auch das Zellenhaft-Kleingliedrige ist verschwunden (Beispiel 1 b). Dem Sekundschritt *h-cis* in Takt 1 entspricht in Takt 3 eine Terz, was die Symmetrie stört. Infolgedessen antwortet nun dem *alla Lombarda*-Rhythmus *h-a* von Takt 2 ein Sekundschritt *a-gis* in Takt 4. Das bereits in Takt 3 erklungene *gis* wirkt infolge des veränderten Melodiebogens Takt 3/4 diesmal als Durchgangston, der zum *fis* in Takt 5 strebt. So werden Vorder- und Nachsatz durch innere Dynamik miteinander verschmolzen. Während früher die Zweitaktgruppen mit *h* (Takt 2) und *g* (Takt 4) endeten, der Nachsatz mit *e* (Takt 5) begann, tritt jetzt an die Stelle des Dreiklanggerüstes *h-g-e* ein Linienzug *h-a-gis*, der sich im Nachsatz mit *fis* (Takt 5) fortsetzt, um erst in Takt 6 den Grundton *e* zu erreichen. Das Dreiklangsgerüst ist also von einer diatonischen Kernlinie *h-a-gis-fis-e* abgelöst, die Vorder- und Nachsatz verklammert.

Wir beobachten hier, daß Bach ein im Jahre 1714 entstandenes Thema nachträglich linearisiert. Während in der ersten Fassung Dreiklangstöne für den Aufbau maßgebend waren, tritt später an deren Stelle eine diatonische Kern-

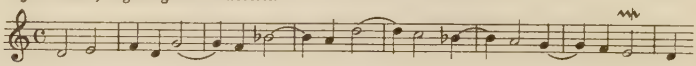
[1] A. DÜRR, *Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs*, Leipzig 1951, S. 54 ff.

linie. Ihre Töne sind unregelmäßig über die 9 Takte des Themas verteilt. Sie fallen keineswegs nur auf den Taktschwerpunkt, sondern auch auf die leichte Zeit, wie *a* in Takt 2 oder *gis* in Takt 3. Dadurch erhält die Melodie einen größeren Zug, einen bisher fehlenden inneren Zusammenhalt. Man spürt nun zwischen den Taktgruppen und Einzeltönen jene „kinetische Energie", die E. Kurth als Kennzeichen des Bachstils herausgearbeitet hat[1]. In der Tat: jetzt erst klingt das Thema bachisch! Seine kunstvoll angebrachten Asymmetrien gipfeln im Rhythmuswechsel Takt 7-8, der die einstige Achttakt-Periode ausweitet und mit schöner Hemiolendehnung abschließt.

An diesem Beispiel läßt sich das Neue der kantablen Polyphonie erfassen. Der kleingliedrig-zellenhafte Bau des Achttakters von 1714 wurde von einer Kraft umgestaltet, die nun das Thema einheitlich durchströmt. In der A-dur Orgelfuge ist der Strom des Melodischen stärker als die Einzelmotive. Er formt sie um, schafft Asymmetrie und Verbindung zwischen den Teilen.

Der neue Strom hat hier den Charakter eines feierlichen „Gesanges". Das gilt für alle sechs früher genannten Orgelfugen, denn ihre Themen sind merkwürdigerweise auf Ganze, Halbe und Viertelnoten beschränkt. Man vergleiche als typisches Beispiel die Fuge zur Dorischen Tokkata (Beispiel 2). Es ist eine andere Welt als die der Jugendwerke mit ihrer stürmischen Sechzehntelrhythmik. Daß Bach jetzt von der alten Polyphonie angeregt wurde, steht fest; er hatte 1714 Frescobaldis *Fiori musicali* in Abschrift erworben[2]. Der Strom des Gesanges, der in seiner kantablen Orgelmusik so eigenartig hervortritt, erinnert an den „Stimmstrom", auf dem die Polyphonie des Niederländischen Zeitalters beruhte. An dieses Vorbild hat Bach angeknüpft[3].

2. J. S. Bach, Orgelfuge in d-dorisch



Künstlerisch und geschichtlich entscheidend war es jedoch, daß Bach den Stimmstrom im Rhythmus seiner eigenen Zeit erneuert hat. Alle sechs Fugen beginnen mit einem breit angelegten Thema, um sofort in regelmäßige Viertelrhythmik überzugehen. Dabei versteht sich Achtelfiguration von selbst. Die Fugen in f-moll, d-dorisch, F-dur, C-dur und c-moll verlaufen bis zum Schluß einheitlich im $^4/_4$-Takt. Nur die Fuge in A-dur zeigt einen ebenso gleichmäßigen $^3/_4$-Takt. Hier beobachtet man also jenen „Einheitsablauf", der als Merkmal des reifen Bachstils anzusehen ist[4].

Wann haben wir diese für Bachs Entwicklung so entscheidende Werkgruppe anzusetzen? Einen Anhaltspunkt bieten Vorgänge in Kirchenkantaten, da

[1] E. Kurth, *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts*, Bern 1917, 3. Aufl. 1927.

[2] Spitta, Bd. I, S. 418 ff.

[3] H. Besseler, *Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik*, Kongreßbericht Bamberg 1953, Kassel 1954, S. 227 ff.

[4] Besseler, Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 8 f.

deren Chronologie feststeht. Im Dezember 1714 zeigte das Vorspiel zur Kantate Nr. 152 den oben erwähnten kleingliedrig-zellenhaften Bau, der auch in den Arien wiederkehrt (Beispiel 1a). Das Thema der A-dur-Orgelfuge ist im Sinne des reifen Bachstils umgestaltet (Beispiel 1b). Die Komposition muß also später entstanden sein als die Kantate, frühestens im Jahre 1715. Ihre ⅜-Takt-Fassung ist nur auf der Weimarer Orgel möglich, während die ¾-Takt-Niederschrift mit Rücksicht auf eine andere Orgel abgeändert wurde[1]. Demnach kann die Urfassung der A-dur-Fuge nur in der letzten Weimarer Zeit, zwischen 1715 und 1717, entstanden sein.

Nun bildet die A-dur-Fuge stilistisch mit den fünf übrigen zusammen eine geschlossene Gruppe. Ihr Einheitsablauf hat ein Gegenstück in Kantaten des Jahres 1716, wo zum erstenmal auch der Chor einheitlich durchgestaltet wird[2]. Ebenso charakteristisch ist der Einheitsablauf für die Orgelbüchlein-Choräle, deren älteste Niederschrift aus dem Jahre 1717 stammt. Mit Rücksicht hierauf darf man die sechs Orgelfugen in kantabler Polyphonie auf 1716–17 datieren. Sie geben uns die Prägung eines von Bach geschaffenen, ihm persönlich angehörenden Stils.

Für die Fuge, Bachs zentrale Form, bezeichnen die sechs Weimarer Kompositionen den Wendepunkt. Es ist von grundsätzlicher Bedeutung, daß wir dort 1716 als neues Element in der Thematik jenen feierlichen „Gesang" antreffen. Der Strom, der die Einzelstimme nunmehr durchflutet, hat den Charakter des Festlich-Gesteigerten, Überschwänglichen, Erhabenen. Er entspringt einem Hochgefühl des inneren Mitgehens. Der neue Orgelstil Bachs beruht also nicht mehr auf einer abstrakt-instrumentalen Tonsprache, sondern auf „Singbarkeit" und persönlicher Erfüllung. Damit ist der Bereich des Gefühlshaften anerkannt.

Um den Tatbestand im Sinne Bachs zu bezeichnen, haben wir als authentisches Zeugnis den Titel der *Inventionen* in der Eigenschrift von 1723. Damals war die Arbeit am neuen Orgelstil und am neuen Klavierstil zum Abschluß gelangt. Was der Meister errungen hat, soll den Schülern Vorbild sein. Und hierbei ist das pädagogische Ziel, stufenweise in die Komposition einzuführen, *am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen.*

Wenn Bach diesen Begriff mit solchem Nachdruck auf das Tasteninstrument, also auch auf den Kielflügel anwendet, so kann nichts anderes gemeint sein als das „innere Singen", das den Spieler zum rechten Vortrag führt. Im III. Kapitel wird gezeigt, daß ein Teil der Köthener Klaviermusik, die sogenannte Expressivpolyphonie, ausdruckshaft gespielt werden muß[3]. Hierauf bezieht sich der Begriff *cantabel* wohl in erster Linie. Da er jedoch ganz allgemein mit der Musikausbildung verknüpft wird, darf man ihn auf Grund des oben Dar-

---

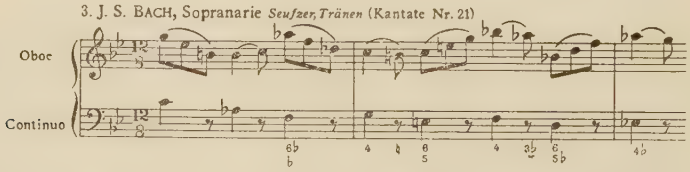
[1] H. Klotz, *Bachs Orgeln und seine Orgelmusik,* Mf III, 1950, S. 195 f.
[2] Dürr, *Studien über die frühen Kantaten,* S. 157.
[3] Näheres S. 26f. dieser Studie.

gelegten gewiß auch beim spätweimarer Orgelstil anwenden. Bachs kantable Polyphonie fordert seit 1716 grundsätzlich das innere Singen, also ein gefühlshaftes Mitgehen des Menschen. Auf diesem Fundament ist alles Weitere aufgebaut.

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß Bachs Errungenschaften seit 1716 der Zeitforderung in hohem Maße gerecht wurden. Sie waren nicht das Ausnahmewerk eines abseits stehenden, isolierten Genius, sondern repräsentativ für den Grundwillen des 18. Jahrhunderts. Der gewaltige Gefühlsstrom, der in Weimar-Köthen-Leipzig für Orgel und Klavier, Orchester und Kantatenchor Gestalt annahm, ist vorher undenkbar. Wenn Bach 1730 erklärt, daß *der gusto sich verwunderens-würdig geändert* habe und *die ehemahlige Arth von Music unseren Ohren nicht mehr klingen will,* so fühlt er sich mit Recht als Mitschöpfer der neuen Welt. Er beurteilt sie positiv und erhebt Anspruch darauf, daß man *dem Compositori und dessen Arbeit satisfaction* gebe. Wohl kein Zeitgenosse hat so tief aus dem neu entdeckten Gefühlsgrunde geschöpft, wie Bach. Was ihn später von der Weiterentwicklung seines Jahrhunderts trennen sollte, war das Festhalten an der kirchlichen Symbolwelt und am musikalischen Kennertum.

Im Bereich des Gefühlshaften beobachten wir außer der kantablen Polyphonie des Orgelstils noch ein Sondergebiet, auf dem Bach hervorragt. Es ist eine Melodik, die vom Text hervorgerufen wird und schon 1714 vollendet vorliegt. Damals entstand Kantate Nr. 21 *Ich hatte viel Bekümmernis* mit der bekannten Sopranarie *Seufzer, Tränen, Kummer, Not.* Sie zeigt beispielhaft das Wesen der Expressivmelodik. Als ihr Hauptmittel ist Seufzermotivik, der Sekundvorhalt von oben, allgemein bekannt. Ebenso wichtig und charakteristisch ist jedoch der Leittonvorhalt von unten (Beispiel 3). Dazu treten Großintervalle, die sich von der Vorhalts-Engbewegung „ausdrucksvoll" abheben. Melodiespitzen werden als emphatischer Höhepunkt herausgestellt. In der Harmonik verwendet man gern den Neapolitanischen Akkord, auch in Form eines gebrochenen Dreiklangs (Takt 1, Ende).

3. J. S. BACH, Sopranarie *Seufzer, Tränen* (Kantate Nr. 21)

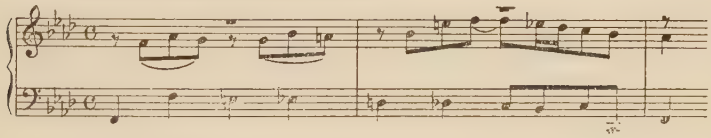


Die Vermutung drängt sich auf, daß solche Werke mit der späteren Empfindsamkeit und ihrer Seufzermotivik zusammenhängen. Aber ist der Zusammenhang tatsächlich beweisbar? Es wäre möglich, daß beidemal ähnliche Melodietypen unabhängig voneinander entstanden. Dieses Bedenken wird dadurch

zerstreut, daß der Weg des Expressivstils genau zu verfolgen ist. Überraschenderweise führt er über das Klavier, und zwar schon bei Bach selbst. In seiner Köthener Zeit 1717–23 wurde das Klavier zum täglich gespielten Hauptinstrument. Hier trafen alle Formen und Elemente zusammen, auch die Expressivmelodik. Daß Bach sie aufgriff und zu großartiger Wirkung führte, zeigen im Wohltemperierten Klavier 1722 die vierstimmigen Fugen in f-moll und h-moll. Beide gehören zum Typus des „feierlichen Klavierstücks" in Molltonart und langsamem Zeitmaß – eine Schöpfung Bachs, die in der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts einzig dasteht [1].

Obwohl Textworte nunmehr entfallen, bleibt der Affektbereich wirksam, dem die Expressivmelodik ursprünglich zugeordnet war: die Betrachtung des Leidens und Sterbens Jesu Christi. In einem Falle läßt sich der Zusammenhang nachweisen, bei der dreistimmigen Invention in f-moll (Beispiel 4). Sie beruht auf demselben chromatisch absteigenden Ostinato, der 1714 den f-moll-Chorsatz *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* trug und im *Crucifixus* der großen Messe wiederkehrt [2]. Über diesem Baß bringt in der Invention die Melodiestimme den Bachschen Typus der Expressivmelodik in schlichter Grundform, der Kontrapunkt in Steigerung. Molltonalität und langsames Zeitmaß sind wesentlich. Auch die Tonart f-moll kehrt in den Beispielen 5 und 6 wieder.

4. J. S. BACH, Dreistimmige Invention in f-moll



Wenn Bach ein solches Werk in den Zyklus der Inventionen aufnimmt, so läßt er keinen Zweifel daran, was unter der im Titel geforderten *cantablen Art im Spielen* zu verstehen ist. Er verlangt einen gefühlshaft mitgehenden Vortrag, der den inneren Zusammenhang der Melodie deutlich macht. Nicht auf das Instrument kommt es an, sondern auf den Spieler! An der Tatsache, daß ein gesanglich konzipierter Typus von Expressivmelodik auf das Klavier übertragen wurde, ist wohl kein Zweifel möglich. Hier wird also beim Klavierspieler Entsprechendes vorausgesetzt [3].

Die Söhne und Schüler Bachs sind durch diese Erziehung hindurchgegangen. Das beweisen ihre Werke. Carl Philipp Emanuel veröffentlichte 1742 von Berlin aus als Opus 1 die Sechs Preußischen Sonaten [4]. Der Mittelsatz der ersten, ein

[1] BESSELER, Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 26 f.

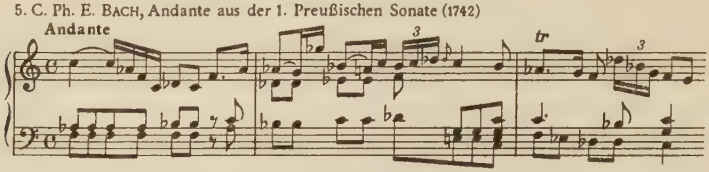
[2] W. GURLITT, *Zu Joh. Seb. Bachs Ostinatotechnik,* Bericht über die Wissenschaftliche Bachtagung Leipzig 1950, Leipzig 1951, S. 240–248.

[3] Näheres S. 26 f. dieser Studie.

[4] Neudruck von R. STEGLICH, Nagels Musik-Archiv Nr. 6 und 15, Hannover 1927–28.

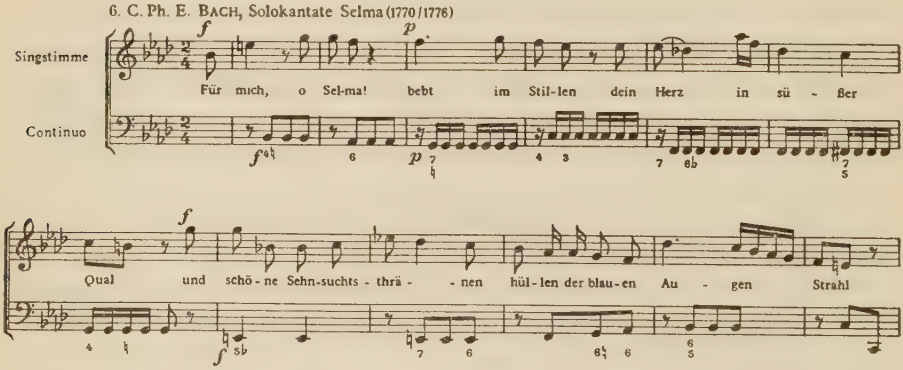
Andante in f-moll, ist sogleich ein überzeugendes Bekenntnis zu dieser Seite der väterlichen Kunst (Beispiel 5). Daß allerdings der Sohn schon im 2. Takt die verminderte Oktav *g'-ges''* heranzieht, wirkt als eine Übersteigerung, die sich über die Schranke des linearen Denkens hinwegsetzt.

5. C. Ph. E. BACH, Andante aus der 1. Preußischen Sonate (1742)



Das Gesagte gilt in etwas anderer Art auch für Wilhelm Friedemann. Die Söhne Bachs haben den Typus der Expressivmelodik übernommen und hauptsächlich im Mittelsatz ihrer Klaviersonate fortgeführt. Eine vergleichende Prüfung ergab, daß sie und andere Bachschüler sich durch solche Züge von der Umwelt charakteristisch abheben[1]. Den größten Einfluß hatte Philipp Emanuel. Er war es, der in Hamburg seit 1768 den empfindsamen Stil zum Höhepunkt führte. Expressivmelodik herrscht nun in allen Bezirken der Musik. Wie ähnlich sie jedoch dem Urbild bleibt, ersieht man aus Philipp Emanuels Solokantate *Selma*[2]. Ihr Anfangsteil in f-moll, ein ausdrucksstarkes Arioso mit der Bezeichnung „Zärtlich und etwas langsam", beruht melodisch genau auf den oben genannten Merkmalen (Beispiel 6). Sogar Einzelzüge stimmen mit Johann Sebastians Arie von 1714 überein, etwa die „neapolitanische" Dreiklangsbrechung am Ende von Takt 1 (Beispiel 3), jetzt bei den Worten *in süßer Qual* (Beispiel 6).

6. C. Ph. E. BACH, Solokantate Selma (1770/1776)



[1] L. HOFFMANN-ERBRECHT, *Deutsche und italienische Klaviermusik der Bachzeit*, Jenaer Beiträge zur Musikforschung Bd. I, Leipzig 1954, S. 110–127.

[2] Erstfassung mit Instrumenten 1770, Ausgabe für Klavier 1776. Ein Neudruck findet sich bei O. VRIESLANDER, *Carl Philipp Emanuel Bach, Lieder und Gesänge*, München 1922, S. 19–22.

Man beobachtet hier einen für das 18. Jahrhundert typischen Säkularisierungsvorgang: die Umwandlung ursprünglich religiöser Ausdrucksmittel in profane. Für die Gesangsmusik ist in unserem Falle der Weg über das Klavier als Zwischenstufe nachgewiesen. Wer den Vorgang als befremdlich empfindet, möge bedenken, daß es auf anderen Gebieten Parallelfälle gibt. Sprache und Dichtung der Empfindsamkeit verdanken dem Pietismus charakteristische Worte, die zum Teil bis in die Mystik des Mittelalters zurückreichen[1]. Begriffe wie *Aufschluß, Gelassenheit, einleuchten, bilden, gemütlich, zerstreut, ärgerlich, Eindruck* und *Bildung* hatten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts religiösen Sinn. Im Zeitalter der Empfindsamkeit wurden sie säkularisiert – ein Gegenstück zur Säkularisierung der Expressivmelodik Johann Sebastian Bachs.

Hält man dem entgegen, daß Bach sich das ganze Leben hindurch zur Orthodoxie bekannt hat, also mit dem Pietismus nicht in Zusammenhang gebracht werden darf, so beruht dieser Einwand auf einer Verkennung der Lage. Pietisten und Rechtgläubige standen sich zwar als kämpfende Parteien gegenüber. In beiden Lagern spielte jedoch der für die Zeit so charakteristische „sentimentale" Menschentypus eine Rolle, dessen Art und Ursprung uns heute einigermaßen greifbar geworden ist[2]. Das Kapitel Sentimentalität im orthodoxen Luthertum umfaßt eine Reihe glanzvoller Namen, und zwar nicht erst aus den Tagen Bachs, sondern schon um 1700.

Allbekannt ist in der Musikgeschichte der orthodoxe Pfarrer Erdmann Neumeister, der 1700–1714 vier Jahrgänge Kirchenkantaten herausgab. Er begann sein Studium in Leipzig, als der Pietistenführer August Hermann Francke dort 1685–1692 Professor war[3]. Einwirkungen von dieser Seite hat Neumeister selbst anerkannt, denn er schreibt in einem Brief: *ich kann nicht leugnen, daß ich bei meinen ersten akademischen Jahren mit auf den pietistischen Höhen geopfert und geräuchert habe*[4]. So begegnet in seinem Wortschatz auch

---

[1] H. Sperber, *Der Einfluß des Pietismus auf die Sprache des 18. Jahrhunderts,* Dtsche. Vjschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. VIII, 1930, S. 497 – 515. – Eine ausführliche Untersuchung bringt A. Langen, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus,* Tübingen 1954.

[2] M. Wieser, *Der sentimentale Mensch, gesehen aus der Welt holländischer und deutscher Mystiker im 18. Jahrhundert,* Gotha 1924. – In Kapitel II wird S. 74–110 das Verhältnis des orthodoxen Luthertums zur „Sentimentalität" untersucht.

[3] F. Blanckmeister, *Sächsische Kirchengeschichte,* 2. Aufl. Dresden 1906, S. 242–255. – Das Auftreten des Pietismus, von Blanckmeister „Leipziger Bewegung" genannt, wird speziell untersucht von Hans Leube, *Die Geschichte der pietistischen Bewegung in Leipzig,* phil. Diss. Leipzig 1921 (maschinenschriftl.). Auszug in: Jb. der Philosoph. Fakultät Leipzig 1921, Bd. II, S. 56–59.

Einen kurzen Überblick über die musikgeschichtlich hochinteressanten Vorgänge gibt A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs,* Bd. II, Leipzig 1926, S. 232 f. u. 350.

[4] Neumeister in einem Brief vom 31. Juli 1708 an den Theologen Valentin Ernst Löscher. Näheres bei M. von Waldberg, *Erdmann Neumeister, Versuch einer Charakteristik,* Germanisch-Romanische Monatsschrift II, 1910, S. 115–123, besonders S. 120.

später noch manche Wendung, deren Gefühlswärme überrascht und zur sonstigen Art des orthodoxen Eiferers nicht passen will, für den Literarhistoriker eine „wunderliche Mixtur"! Aber nicht nur solche Einzelzüge sind verräterisch. Auch Neumeisters Kantatentypus als solcher hat Beziehungen zum Pietismus. Wenn hier Gebet oder Lehre oder Bibelwort, als Rezitativ gedacht, in die Kontemplation des Arientextes einmündet, so entspricht dies nach dem Urteil eines Theologen den von A. H. Francke formulierten Grundsätzen pietistischer Bibellektüre, die ganz und gar auf Erbauung der Einzelseele ausgerichtet war[1].

Zeigt sich solche Verwandtschaft sogar bei einem Wortführer der Orthodoxie wie Neumeister, um wieviel mehr gilt sie dann für Bachs Weimarer Textdichter Salomo Franck, den man schon im 19. Jahrhundert als pietistisch-gefühlshaft empfunden hat! Offenbar darf der Gegensatz der beiden Lager nicht übertrieben werden. Sie waren unterirdisch miteinander verknüpft. Es liegt nahe, daß die Streitliteratur das Trennende besonders groß erscheinen läßt. In Wahrheit galt aber auch den Orthodoxen als Ziel keineswegs nur das Glaubensbekenntnis der Gemeinde, sondern zugleich die persönliche Erbauung der Einzelseele. Die gesamte Frömmigkeit der Zeit hatte, wie von einem Theologen festgestellt wird, einen „subjektivistischen, gefühlsbetonten, enthusiastischen Zug"[2].

Auf dieser Grundlage ist Bach als Weimarer Konzertmeister 1714–1717 in Kantaten und Orgelwerken zu einer gefühlshaft-expressiven Tonsprache vorgedrungen.

II. Das Charakteristische

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts bringt allgemein, vor allem bei der Sturm-und-Drang-Generation, den Durchbruch der Individualität. Der Mensch mit seinem Widerspruch, personhaft-einmalig, wird zum Thema. Theater- und Operngeschichte spiegeln das Ereignis. Auch die freie Musik wendet sich dem Einmaligen zu. Die Forschung hatte seit langem erkannt, daß in der ersten Hälfte des Jahrhunderts das Typische überwog. Damals verlief der musikalische Satz normalerweise in sich gleichartig. Innerhalb der einzelnen Satztypen, etwa einer Kirchensonate oder einer Klaviersuite, beobachtete man starke Familienähnlichkeit, ebenso bei Arien mit derselben Affektgrundlage. Das wurde nach 1750 anders, und da die Musik schon in den ersten Takten neuartig klang, richtete sich die Aufmerksamkeit vor allem auf das „Thema". Sein musikalischer Gehalt wirkte einmalig und individuell. So glaubte man, hier den Schlüssel zum Verständnis der Epoche zu besitzen.

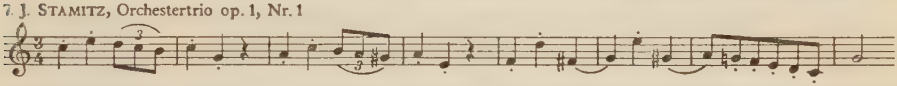
---

[1] M. Dibelius, *Individualismus und Gemeindebewußtsein in Joh. Seb. Bachs Passionen,* Archiv für Reformationsgeschichte 41, 1948, S. 132–154, besonders S. 151; Wiederabdruck in M. Dibelius, *Botschaft und Glaube,* Gesammelte Aufsätze I, Tübingen 1953.

[2] W. Blankenburg, *Bachs kirchengeschichtlicher Standort und dessen Bedeutung für das gegenwärtige Bachverständnis,* AfMw X, 1953, S. 311–322, besonders S. 315.

Als eigentlicher Bahnbrecher galt lange der Mannheimer Johann Stamitz, weil er ein Thema plastisch aufzubauen verstand, gleichzeitig aber einen starken Wechsel des Ausdrucks brachte, sei es im Thema selbst oder im weiteren Satzverlauf. Hier wurde „der Musik als Künderin des Seelenlebens wirklich die Zunge gelöst", wobei das „Umschlagen aus triumphierender Energie in weiches Bitten, aus lautem Jubel in bange Klage" zu beobachten sei[1]. Später erhielt Stamitz einen Vorgänger in Gestalt des Mailänders Giovanni Battista Sammartini, der ebenfalls den neuen Ton der Naivität, Munterkeit, Energie, des Zärtlichen, Genußfrohen usw. aufklingen läßt. Man kann jedoch nach wie vor das Orchestertrio in C-dur von Stamitz, das Riemann so stark beeindruckte, als Maßstab dafür nehmen, wie ein Thema der Neuzeit angelegt wird (Beispiel 7).

7. J. Stamitz, Orchestertrio op. 1, Nr. 1



Daß hier eine achttaktige Periode vorliegt, bleibe außer Betracht; dieser Grundriß hat auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht die Alleinherrschaft. Zum Wesen des Themas gehört nur ausreichende Länge, damit sich der musikalische Gehalt entwickeln kann. Etwa vier Takte sind wohl das Mindestmaß. Ebenso wichtig ist der Aufbau des Themas aus klar abgesetzten Gliedern. Sie stehen in Korrespondenz miteinander und ergeben eine musikalische Gestalt. Korrespondenz bedeutet hierbei Beziehung im allgemeinen Sinne, nicht ein bestimmtes Zahlenverhältnis. Das Thema wirkt auf uns charakteristisch und einmalig. Individualität ist aber nur denkbar, wenn verschiedenartige Elemente vorhanden sind. So gehört zum Wesen des Themas ein Kontrast. Mindestens zwei gegensätzliche Elementarbestandteile müssen zusammenwirken. In der Regel sind es mehr[2]. Stamitz bringt z. B. nach dem energischen Terzschritt ein Triolenmotiv, in Takt 2 eine weibliche Endung, später Sextensprünge mit einem kontrastierenden Legato-Leittonschritt, als Abschluß einen Achtelgang (Beispiel 7).

Die Wissenschaft weiß, daß im 17. Jahrhundert solche Themen nicht vorkommen. Es gab in der Vokal- und Instrumentalmusik zwar auch prägnante Anfänge, doch kehren sie in ähnlicher Form überall wieder. Man verblieb im Bereich eines Typus, der überliefert war oder neu geschaffen wurde. Wann und wo das „Individualthema" der Neuzeit entstand, ist ein bisher noch nicht systematisch untersuchtes Problem. Es führt wohl in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Welche Zweige der Musik beteiligt waren, wie sich Deutsche und

---

[1] H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte* Bd. II 3, Leipzig 1913, S. 133 ff.

[2] H. Riemann, *Große Kompositionslehre,* Bd. I, Berlin und Stuttgart 1902, S. 415: „Das eigentlich Charakteristische des modernen Themas ist seine Mehrgliedrigkeit, die Unterscheidbarkeit einer Anzahl sich stärker gegen einander abhebender Elemente."

Italiener dazu verhielten, kann hier nicht geprüft werden. Ohne Zweifel war aber für Bach die Neugestaltung des Themas eine künstlerische Aufgabe ersten Ranges. Er hat im Zusammenhang des Weimar-Köthener Stilwandels diesem Problem soviel Fantasie und geistige Arbeit gewidmet, daß sich seine epochemachende Leistung auch hier klar abzeichnet.

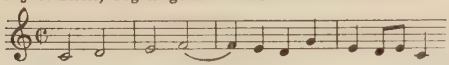
Sein Ausgangspunkt lag in der geschlossenen Form mit Einheitsablauf. Schon 1714 beobachtet man in der Sopranarie *Seufzer, Tränen* außer der Expressivmelodik eine zwingend-einheitliche Durchgestaltung des Ganzen. Den Beginn des Oboenvorspiels jedoch als „Thema" zu bezeichnen, wäre verfehlt (Beispiel 3). Er hat weder klar abgesetzte Glieder, noch einen Kontrast. Sein Anfangsmotiv, aus fünf Tönen bestehend, ist die Quelle der ganzen Komposition. Es wird wiederholt, beantwortet, abgewandelt, kontrapunktiert, ergänzt und ausgesponnen, bis zum Abschluß. Ähnlich ist das Verfahren in der Fuge für Orgel. Dort gibt es nach zeitgenössischer Benennung ein „Subjekt", aber kein modernes Thema. Noch in den letzten Weimarer Meisterwerken 1716–17 beschränkt sich Bach auf ein einziges, frei ausgesponnenes Grundmotiv. Man vergleiche den dreimaligen Quartsprung beim Aufbau des Achttakters der Dorischen Fuge (Beispiel 2). In der A-dur-Fuge besteht das Grundmotiv aus vier Tönen (Beispiel 1b).

Ein Gebilde, das auf einem kurzen Motiv in mehrfacher Abwandlung beruht, sei terminologisch als Einmotivthema umschrieben. Das Motiv muß mindestens zweimal auftreten, wie zum Beispiel in der c-moll-Orgelfuge (BWV 546). Wenn ein solches Doppelglied am Anfang steht, gibt es dem Thema Prägnanz. Hier sei neben der Orgelfuge in A-dur (BWV 536) die zweifellos jüngere Klavierfuge zur Chromatischen Fantasie genannt, um das Fortwirken des Typus zu zeigen (BWV 903). Die Themenkunst beruht überall auf dem Abwandeln eines kurzen Motivs.

Das Einmotivthema besitzt jedoch in Weimar nicht etwa die Alleinherrschaft. Andere Fugen beginnen mit einem freien Linienzug, der weder in der Tonfolge noch im Rhythmus etwas Regelhaftes erkennen läßt. Das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen ist hier außer Kraft gesetzt. Diatonisches Aufsteigen und Absteigen, gewisse Figuren, auch ein charakteristischer Intervallschritt, bilden die Grundlage (Beispiel 8). Mit Rücksicht auf seine geschichtliche Herkunft sei dieser Typus als „Ricercarthema" bezeichnet[1]. Damit ist nicht gesagt, daß jedes Thema solcher Art sich bis in das 17. oder 16. Jahrhundert zurückverfolgen ließe. Bach hat gelegentlich an Frescobaldi und Froberger angeknüpft. Es gibt aber auch Ricercarthemen, die ohne Zweifel von ihm selbst nicht nur neu geprägt, sondern erfunden sind. Welche Rolle dem Thementypus zukommt, ersieht man aus den späten Weimarer Fugen in f-moll (BWV 534), F-dur (BWV 540) und C-dur (BWV 545). Zu ihnen gesellen sich weitere Orgel- und auch Klavierwerke.

[1] Besseler, Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 16.

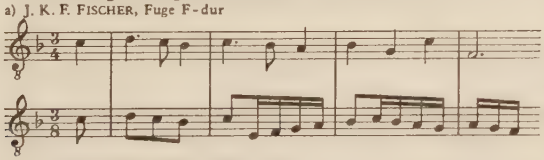
8. J. S. BACH, Orgelfuge in C-Dur



Es ist eine andere Welt, die nun in Köthen 1717–23 dem bisherigen Fugentypus entgegentritt. Nicht mehr die Orgel steht voran, sondern das Klavier, worunter das Tasteninstrument für freie Kammermusik zu verstehen ist: in erster Linie der Kielflügel, in zweiter das Klavichord. Als entscheidende Neuerung wurde schon früher das „Charakterthema" genannt[1]. Es erscheint 1722 im Wohltemperierten Klavier, zwar nicht als der zahlenmäßig herrschende Typus, aber als derjenige, der in die Zukunft weist und überall die bisherige Themengestaltung beeinflußt. Seine Grundlagen sind von anderer, ja entgegengesetzter Art als bei der kantablen Polyphonie. War in Weimar 1716 der feierliche Gesang, das innere, gefühlshafte Mitgehen des Menschen als neues Element spürbar, so ist es nun beim Charakterthema das Vorbild von Lied und Tanz. Gavotte, Bourrée, Menuett, Passepied und Gigue wirken auf die Klavierfuge, geben ihr die Richtung zum Leichten, Scherzhaften, Charakteristischen. Ein Lied im Allemandenrhythmus, aus regelmäßigen Zweitaktgruppen aufgebaut, kann sich jetzt in ein Fugenthema verwandeln, wie bei der g-moll-Orgelfuge (BWV 542). Auch ohne konkretes Vorbild werden Themen solcher Art bald frei erfunden, wie das der B-dur-Fuge im Wohltemperierten Klavier (BWV 866).

Betrachtet man den Umschwung im Zusammenhang der Themengeschichte, so werden als Kern zwei neue Züge greifbar: Gliederung und Kontrast. Das Prinzip, eine Melodie aus getrennten Gliedern aufzubauen, war an sich nicht neu. Schon im 17. Jahrhundert hat man es für Lieder und Tänze, auch für die davon beeinflußte Instrumentalmusik, allenthalben benutzt. Neu war nur die Übertragung auf die Fuge. Hier setzte Bach Versuche des markgräflich-badischen Kapellmeisters Johann Kaspar Ferdinand Fischer fort[2]. Vergleicht man jedoch ein 1715 gedrucktes F-dur-Menuett-Fugenthema des älteren Meisters mit der Neufassung im Wohltemperierten Klavier, dann zeigt sich der entscheidende Schritt, den Bach getan: die Einführung des Kontrastes.

9. BACHS Umgestaltung eines fremden Themas (1715/1722)
a) J. K. F. FISCHER, Fuge F-dur



b) J. S. BACH, Wohlt. Klavier, Fuge F-dur

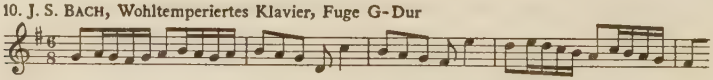
[1] BESSELER, Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 13–16.

[2] Ausgabe der Klavier- und Orgelwerke durch E. v. WERRA, Leipzig 1902. Das hier besprochene Fugenthema steht S. 185.

Fischer benutzt für seine winzige Fuge ein Thema, bei dem vier ¾-Takte zu einem in sich geschlossenen Satz gerundet sind (Beispiel 9a). Rhythmisch bleibt er nach wie vor im Banne des Einheitsprinzips: Takt 1 wird in Takt 2 genau nachgebildet und in Takt 3 mit Rücksicht auf die Kadenz nur leicht geändert. Auch Bach baut einen in sich geschlossenen Viertakter, stellt aber die beiden Hälften mit allem Nachdruck als selbständige „Glieder" kontrastierend gegeneinander (Beispiel 9b). Der zweitaktige Vordersatz bringt auf jeder Zählzeit einen Schritt, der zweitaktige Nachsatz fast überall, schon im Auftakt, laufende Sechzehntel. Zu diesem Charaktergegensatz von Schreiten und Laufen tritt als Verstärkung ein entsprechender Gegensatz der Melodik und Harmonik: der Vordersatz in Quintlage, mit Tonika und Subdominant, der Nachsatz mit Gegenbewegung aus der Tiefe, auf Dominantharmonik beruhend. Nun sind die beiden Glieder wirklich getrennt. Es sind gleichsam verschiedene Wesen, und erst durch ihre Synthese entsteht das Thema.

Die entscheidende Rolle des Kontrastes, die man an dieser Bearbeitung erkennt, wird durch eigene Themen Bachs im Wohltemperierten Klavier bestätigt, etwa das der Fuge in Es-dur (BWV 852). Wenn man ihre $^{8}/_{8}$-Großtaktnotierung in Kleintakte zerlegt, dann steht einem bewegten Zweitakter als Vordersatz ein ruhiger Zweitakt-Nachsatz als Antwort gegenüber. Das Kontrastglied erscheint manchmal nicht als getrennter Abschnitt, sondern als ein kurzes rhythmisches Motiv, das später für die Fugenentwicklung wichtig wird. Sehr beliebt ist bei Bach eine „Spielfigur" von 4 Sechzehnteln, die er in das Thema einfügt, etwa zu Beginn der Cis-dur-Fuge (BWV 848). Deren Themakern ist eine Gavotte, so daß der Kontrast nun auf dem Gegenspiel von ruhiger Tanzmelodie und lebhafter Spielfigur beruht[1]. Dasselbe Verfahren beobachtet man in der g-moll-Orgelfuge, die ein holländisches Tanzlied verwendet und 1720 entstanden sein dürfte (BWV 542). Auf ähnlicher Höhe steht im Wohltemperierten Klavier das frei erfundene Scherzthema der Fuge in B-dur (BWV 866), vor allem auch das kontrastreiche, dreiteilig gegliederte Giguenthema der Fuge in G-dur (Beispiel 10).

10. J. S. Bach, Wohltemperiertes Klavier, Fuge G-Dur



Vergleicht man hiermit die Ricercarthemen und Einmotivthemen der Weimarer Zeit, dann wird anschaulich, wie fundamental Bach die Musiksprache umgestaltet hat. Durch ihn wurde die Fuge zum Charakterstück. Die modernen Schöpfungen im Wohltemperierten Klavier haben ein Thema, das einmalig und unvergeßbar-charakteristisch wirkt. Seine Länge beträgt in der Regel

[1] Besseler, Kongreßbericht Lüneburg, S. 13.

4 Takte, später gern 6 Takte[1]. Es besteht aus Gliedern, die scharf abgesetzt, manchmal auch in denselben Linienzug eingefügt sind. Als Hauptmittel dient ein Bewegungskontrast, so daß mindestens zwei gegensätzliche Motive vorliegen. Ein solches Gebilde sei als Charakterthema bezeichnet. Es unterscheidet sich vom Ricercarthema durch Gliederung in klar abgesetzte Tongruppen, vom Einmotivthema durch den charaktergebenden Kontrast im Rhythmus.

Das Charakterthema war um 1720 mit Lied- und Tanztypen verknüpft. Bach hat seine Technik bald verallgemeinert. Schon im Wohltemperierten Klavier folgt beispielsweise die D-dur-Fuge (BWV 850) dem Vorbild der französischen Ouvertüre. Ihr Hauptrhythmus in punktierten Achteln wird durch eine Zweiunddreißigstel-Spielfigur kontrastierend ergänzt, so daß man von einem „Ricercarthema mit Charakter" sprechen darf. Im II. Teil des Wohltemperierten Klaviers gibt es Ähnliches, aber auch Ricercarthemen von 4–6 Takten, die klar gegliedert sind[2]. Den Höhepunkt bildet hier die zweite b-moll-Fuge (BWV 891). Der Motivreichtum, Bewegungskontrast und meisterhafte Bau des zugrunde liegenden Viertakters bezeichnet die Verschmelzung von Ricercarthema und Charakterthema[3].

Wenn man die neuartigen Züge in Bachs Thematik bisher nicht anerkennen wollte, so lag der Grund gewiß darin, daß es sich um Fugenthemen handelt. Die Fuge war dem Untergang geweiht, und was dort geschah, trug nach allgemeiner Ansicht von vornherein das Signum eines Kampfes gegen die eigene Zeit. Ob dies freilich zutrifft, bedarf der Prüfung. Um 1720 war die Fuge jedenfalls noch nicht unzeitgemäß. Aber abgesehen hiervon: Bach hat um 1720 im Bereich des Konzertes genau dasselbe getan. Er ist auch dort zum Charakterthema vorgestoßen, was im IV. Kapitel untersucht wird[4]. Beide Errungenschaften, die Thematik der Klavierfuge und des Instrumentalkonzerts, vereinigen sich um 1730 im Klavierkonzert. Es muß als diejenige Form gelten, die für das Musizieren in Bachs Leipziger Collegium musicum charakteristisch war und den zur Selbständigkeit heranreifenden Söhnen entscheidende Anregung

---

[1] Viertaktig sind 10 Charakterthemen im Wohltemperierten Klavier, wobei die Notierung in $^8/_8$-Großtakten zu berücksichtigen ist: Fuge I Cis-dur ($^8/_8$), I Es-dur ($^8/_8$), I F-dur, I Fis-dur ($^8/_8$), I G-dur, I B-dur, II C-dur, II F-dur, II Fis-dur, II B-dur.

Sechstaktig sind 4 Charakterthemen: Fuge II e-moll, II G-dur (7 Takte), II h-moll, Orgelfuge g-moll ($^8/_8$).

In den Themen II F-dur, II G-dur und II B-dur fehlt ein rhythmischer Kontrast, doch wird man sie wegen ihrer Beziehung zu Tanztypen hier einordnen. Dazu Besseler, Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 14–16.

[2] Ein Ricercarthema mit Charakter findet sich in der Fuge II a-moll. Sie wurde im Kongreßbericht Lüneburg, S. 12–13 besprochen.

Klare Gliederung zeigen die vier- bis sechstaktigen Themen II d-moll ($^8/_8$), II Es-dur, II f-moll und II g-moll.

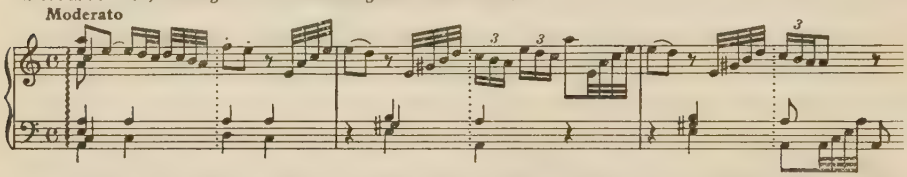
[3] Eine Analyse gibt A. Halm, *Von zwei Kulturen der Musik,* München 1913 (3. Aufl. Stuttgart 1947), S. 207 ff.

[4] Man vergleiche S. 35 dieser Studie.

gab. Hier aber beobachtet man im C-dur-Konzert für 2 Klaviere (BWV 1061) ein vorbildliches Charakterthema mit scharfer Gliederung und Bewegungskontrast. Es wird später in anderem Zusammenhang besprochen (Beispiel 21).

Die Söhne des Meisters, an solchen Werken geschult, haben die Technik als Grundlage ihres eigenen Schaffens benutzt. Wiederum ist Carl Philipp Emanuel derjenige, von dem in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts starke Wirkung ausging. Er hat sich mit dem ersten Satz seines Klaviersonaten-Typus zur väterlichen Kunst des Charakterthemas bekannt. Welches Ideal ihm vorschwebte, zeigt 1744 die erste Nummer seines Opus 2, der 6 Württembergischen Sonaten [1]. Das Thema, in $^8/_8$-Großtaktnotierung, umfaßt 6 Takte (Beispiel 11). Es zeigt, wie das Prinzip der Gliederung und des Motivkontrastes dem homophonen Klaviersatz angepaßt wird. Auf diesem Wege war es möglich, Johann Sebastians Errungenschaft, ohne Änderung ihres Wesens, in die neue Zeit hinüberzuretten.

11. C. Ph. E. BACH, Anfang der 1. Württembergischen Sonate (1744)



Philipp Emanuels Charakterthema aus dem Jahre 1744 gibt uns einen Maßstab dafür, wie man die Themengestaltung in jener Übergangszeit beurteilen darf. Das früher genannte Thema von Johann Stamitz ist sicher jünger und erst nach 1750 entstanden (Beispiel 7). Sein Vergleich mit Charakterthemen von Johann Sebastian und Philipp Emanuel Bach läßt keinen Zweifel daran, daß überall dieselbe Grundlage herrscht: Gliederung in Abschnitte und Motivkontrast. Stamitzens Thema ist nicht etwa „charakteristischer", sondern „regelmäßiger". Er verwendet dieselben Elemente wie früher, nur mit einem bisher nicht üblichen Schematismus. Die Korrespondenz der Glieder zeigte bei Johann Sebastian Bach wechselnde Form, wenn auch der Zweitakt-Halbsatz Regel war; immerhin gab es oft sechstaktige Themen, ebenso wie bei Philipp Emanuel. Nun aber wird Entsprechung im Zahlenverhältnis 2:4:8, die sogenannte Paarigkeit, zur Norm. Ihr Wahrzeichen ist die achttaktige Periode [2].

Mit dem Inhalt der Musik hat dies an sich wenig zu tun. Regelmäßigkeit des Aufbaues war jedoch die Voraussetzung dafür, daß ein unbegrenzter Kreis von Liebhabern das Werk verstehen konnte. Die Wendung zum Kindlich-Naiven, Allgemeinverständlichen, Popularen ging infolgedessen Hand in Hand mit dem Vordringen der achttaktigen Periode. In den 1750er Jahren beurteilte man den jungen Joseph Haydn als „Gsanglmacher" noch kritisch. Seine Musik war von

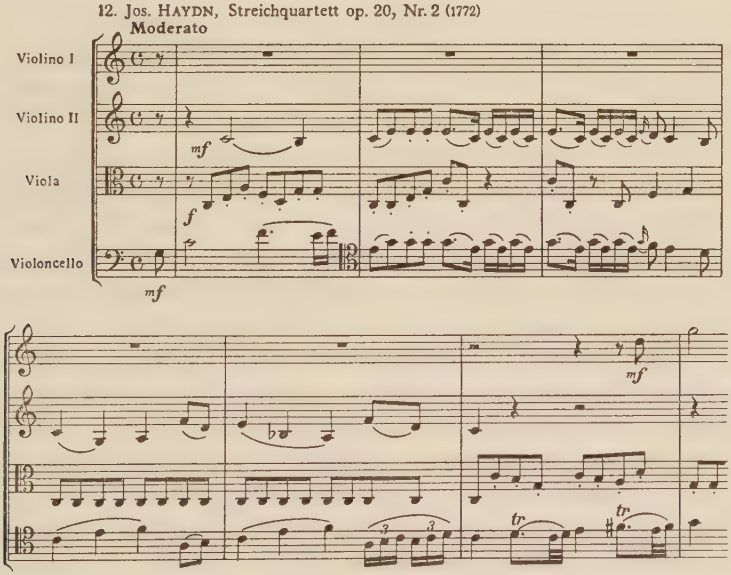
[1] Neudruck von R. STEGLICH, Nagels Musik-Archiv Nr. 21–22, Hannover 1928.
[2] Zu den Begriffen „Paarigkeit" und „Periode" vgl. BESSELER, Kongreßbericht Bamberg 1953, S. 234 und 236.

einfachem Zuschnitt, nach dem Ideal des Natürlichen ausgerichtet. So wurde für seine aufwärtsstrebende Natur die Auseinandersetzung mit dem Künstler Philipp Emanuel Bach zum entscheidenden Ereignis. Von dessen Klaviersonaten, entweder den Preußischen oder den Württembergischen, sagt er selbst: „Da kam ich nicht mehr von meinem Klavier hinweg, bis sie durchgespielt waren, und wer mich gründlich kennt, der muß finden, daß ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, daß ich ihn verstanden und fleißig studiert habe“ [1].

Das Ergebnis zeigen die Streichquartette des Vierzigjährigen, in denen sich nunmehr das Individualthema der klassischen Epoche herausbildet. Man kennt Haydns Quartette op. 20, die sogenannten Sonnenquartette von 1772, wegen ihrer Wendung zum Kontrapunkt und allgemein-musikalischen Vertiefung im Anschluß an Philipp Emanuel Bach. Zugleich beobachtet man jedoch ein Aufgreifen des Charakterthemas in persönlicher Form. Im C-dur-Quartett Nr. 2 wird aus der alten Technik des Motivkontrastes, durch Entgegenstellung eines Cantabile-Anfangs und einer Trillerfigur in Sechzehnteln, humorvoll ein Thema für Cello entwickelt, das nur von Joseph Haydn stammen kann (Beispiel 12). So bewährt auch in der Geniezeit, die das „Originale“ und Einmalige sucht, das Charakterthema seine fortzeugende Kraft.

Man betrachtet in der Regel die typisierende Musiksprache des Barock und die persönlich-einmalige der Klassik als getrennte Welten, zwischen denen keine Verbindung besteht. Es ist in der Tat schwierig, eine herausgegriffene

12. Jos. Haydn, Streichquartett op. 20, Nr. 2 (1772)



[1] Haydns Äußerung zu G. A. Griesinger für dessen Biographie (1810). Wortlaut u. a. bei C. F. Pohl, *Joseph Haydn*, Bd. I, Leipzig 1875, S. 132.

Höchstform beiderseits unmittelbar zu vergleichen. Das Bild ändert sich, wenn man die große Mannigfaltigkeit der Erscheinungen bedenkt, die stets gleichzeitig vorhanden sind, und wenn man statt eines Querschnitts durch die Epoche vielmehr die Entwicklung bestimmter Ausdrucksmittel ins Auge faßt. So wurde hier die Themensprache in der geschlossenen musikalischen Form untersucht. Naturgemäß mußte man dabei die Beschränkung auf einige Hauptgebiete wie Fuge, Konzert, Sonate und Streichquartett in Kauf nehmen. Es war ein außerordentlicher Weg, der von typengebundener Thematik um 1700 über verschiedene Zwischenstationen zum einmalig-persönlichen Thema der 1770er Jahre geführt hat. Innerhalb dieser Entwicklung bezeichnet Bach, wenn man das Ganze überblickt, wohl den entscheidenden Wendepunkt.

Er ist um 1720 zum Charakterthema vorgedrungen, das auf Gliederung und Kontrast beruht. Seitdem gab es in der Instrumentalmusik ein Ausdrucksmittel für das Einmalig-Persönliche. Hier beginnt die Geschichte des Individualthemas der Neuzeit. In Deutschland war es vor allem Philipp Emanuel Bach, der die Themenkunst in dieser Richtung weiterentwickelt hat. Von ihm ging der entscheidende Einfluß auf Joseph Haydn aus. So war die Prägung des Charakterthemas durch Johann Sebastian Bach für die deutsche und die europäische Musik des 18. Jahrhunderts ein epochemachendes Ereignis.

III. Das persönliche Musikerlebnis

In den 1770er Jahren entstand durch die deutsche Sturm-und-Drang-Bewegung ein neuer Begriff des Schöpfertums, der Inspiration, des wahren Erlebens von Kunst und Musik. Als „größtes Originalgenie" wird Philipp Emanuel Bach enthusiastisch gefeiert. Was man dabei im Auge hat, umschreibt eine Schilderung in der Selbstbiographie Johann Friedrich Reichardts, der 1774 den Hamburger Meister besuchte: „Über alles ging mir aber sein freies Fantasieren, worin er ganz einzig und unerschöpflich war. Stundenlang konnte er sich in seine Ideen, in ein Meer von Modulationen vertiefen und verlieren. Seine Seele schien dann ganz abwesend, die Augen schwammen wie im süßen Traume, die Unterlippe hing über das Kinn herab, Gesicht und Gestalt neigten sich fast leblos über das Klavier, welches allein schon durch seinen schönen, singenden Ton unter solchen sprechenden Meisterhänden und durch die vollkommenste Reinheit der Stimmung, für welche er sehr besorgt war, die Zuhörer rührte und begeisterte. Bach freute sich des innigen Anteils, den ich oft mit heißen Tränen, oft mit lautem Jubel an seinem herrlichen Spiel nahm"[1].

In diesem Zusammenhang den Namen Johann Sebastian Bachs zu nennen, erscheint absurd. Ist nicht sein Werk der Gegenpol zu hemmungslosen Gefühls-

[1] Abdruck im Bach-Jahrbuch 1915, S. 135, Anm. 20.

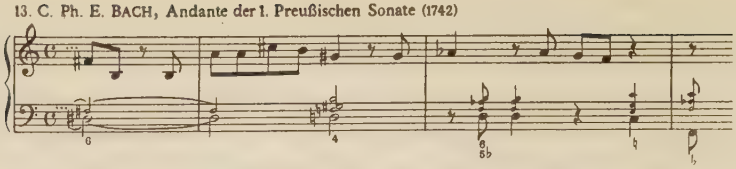
ausbrüchen? Seine Gestalt unvereinbar mit solcher Selbstdarbietung, die uns heute peinlich anmutet? Von der Orgel herkommend, hat Bach beherrscht-ruhig gespielt, um nur der Musik zu dienen. Er selbst verlangt im Titel der *Clavierübung* von 1735 ein Klavizimbel mit zwei Manualen, und im allgemeinen gilt der tonstarre Orgel- und Cembaloklang als charakteristisch für ihn. Wie sollte aus dieser Welt ein Weg zu dem „Originalgenie" Philipp Emanuel führen? Was von ihm berichtet wird, erscheint auf den ersten Blick wie ein Abfall von der väterlichen Kunst.

Solche Gedanken liegen nahe. Aber sie beziehen sich nur auf einen Teilaspekt unseres Problems, während andere Dinge unberücksichtigt bleiben. Seit 1779 erschien die sechsteilige Sammlung von Klaviermusik *für Kenner und Liebhaber,* das klavieristische Vermächtnis Philipp Emanuels. Es gehört zu den repräsentativen Werken des Zeitalters und wurde überall stark beachtet. In der 4. Sammlung trat 1783 zu den Sonaten und Rondos als gleichberechtigte neue Gattung die freie Fantasie. Mozart hat sie alsbald aufgegriffen und fortgesetzt, bis zur großen c-moll-Fantasie von 1785, einem Hauptwerk der klassischen Literatur (K.-V. 475). Ihr Zusammenhang mit Philipp Emanuel Bach wird in jeder Mozart-Biographie betont, und manchmal findet sich auch der Hinweis, daß jener bereits an die Chromatische Fantasie seines Vaters anknüpfen konnte. So ist seit langem bekannt, daß zwei Hauptwerke der Weltliteratur: Bachs Chromatische und Mozarts c-moll-Fantasie, gattungsmäßig miteinander zusammenhängen, und daß hierbei Philipp Emanuel Bach als Bindeglied gewirkt hat.

Man hielt das früher für einen Sonderfall. Er wurde mehr als ein Kuriosum aufgefaßt, nicht als echtes Problem. Nachdem aber nun in Kapitel I und II eine Wirkung Bachs im Bereich der Expressivmelodik und des Charakterthemas greifbar geworden ist, wird man auch die freie Fantasie unter diesem Gesichtspunkt ernsthaft ins Auge fassen.

Was zunächst Philipp Emanuel betrifft, so ist als sicher anzunehmen, daß das Fantasieren des Vaters als ein elementar-unvergeßbarer Eindruck hinter seinem Schaffen stand. Er verrät es im ersten Werk seines Opus 1 von 1742, der Sonate mit dem schon früher erwähnten f-moll-Mittelsatz (Beispiel 5). Dort beginnt nach 6 Halbtakten *Andante* mit Expressivmelodik ein *Recitativ,* dessen Nachbildung auf dem Klavier gewiß von der Chromatischen Fantasie angeregt wurde. Der Abschnitt endet mit einer auffallend schroffen Rückmodulation nach f-moll, durch enharmonische Vertauschung von *gis* und *as* (Beispiel 13). Das klingt etwas gewaltsam, erklärt sich aber durch einen Blick auf das väterliche Werk. In der Chromatischen Fantasie führte die Modulation unterdominantisch bis as-moll, um dann durch Vertauschung von *as* und *gis* zurückzuleiten (Beispiel 14). Offenbar hat sich der „enharmonische Wendepunkt" *as-gis* dem Sohne tief eingeprägt, so daß er bereits in Nr. 1 seines Opus 1 mit diesem Effekt glänzen möchte.

13. C. Ph. E. BACH, Andante der 1. Preußischen Sonate (1742)



Wann ist nun die Chromatische Fantasie (BWV 903) entstanden? Da von dem Werk so eigenartige Wirkungen ausgegangen sind, muß es zunächst in den Zusammenhang von Bachs Schaffen eingeordnet werden. Das Subjekt der zugehörigen Fuge steht zwischen Einmotivthema und Charakterthema[1]. Es ist auf Ricercargrundlage frei erfunden, wobei das Motiv Takt 1–2 in Takt 3–4 wiederkehrt und den Gesamtrhythmus einheitlich beherrscht. Erst in Takt 8 erscheint, als Überleitung angehängt, eine Spielfigur mit Sechzehntel-Kontrastrhythmus. Das ist noch kein echtes Charakterthema, wie es im Herbst 1720 die Orgelfuge g-moll (BWV 542) aufweist. Demnach ist die Chromatische Fuge in der ersten Köthener Zeit, etwa 1717–20, anzusetzen. Nun erhielt Bach am 1. März 1719 für ein neues *Clavecyn* und für den Transport von Berlin nach Köthen 130 Taler[2]. Dieser zweifellos nach Bachs Angaben gebaute Kielflügel hängt wohl mit dem gewaltigen Aufschwung der Klavierkomposition zusammen: es war das Instrument des Wohltemperierten Klaviers und des Fünften Brandenburgischen Konzertes! Man darf annehmen, daß die frische Begeisterung auch Bachs Fantasieren beflügelt hat, und daß die Urfassung der Chromatischen Fantasie 1719 entstand.

Fantasie und Fuge waren gewiß als Einheit gedacht, nach dem Vorbild von Rezitativ und Arie. Die Frage der Zusammengehörigkeit soll hier nicht erörtert werden. So großartig sich auch die Fuge von den Nachbarwerken abhebt – die eigentliche Geschichtswirkung ist von der Fantasie ausgegangen. Sie bezeichnet einen Wendepunkt im Schaffen des Meisters.

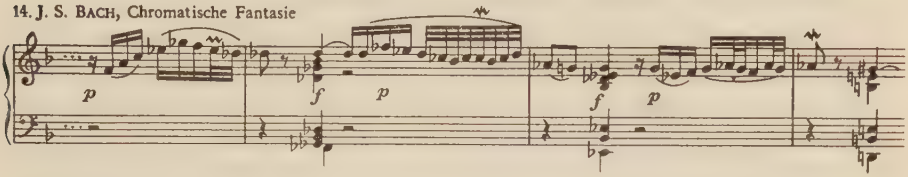
Stücke mit dem Grundzug des Improvisatorischen waren ihm von der Orgel her vertraut. Im 16. Jahrhundert hießen sie *Toccata,* und dieser Name war auch für den jungen Bach noch ein Begriff. Er bezeichnete den Aufbau der Musik mit Laufwerk, Akkordfolgen, Akkordbrechungen und gelegentlicher Imitation. Vergleicht man ein turbulentes Jugendwerk wie die Orgeltokkata in d-moll (BWV 565), so bedeutet die Chromatische Fantasie eine Wendung nach innen. Das Improvisieren wird nicht mehr effektvoll vorgeführt, sondern vom Spieler und von jedem einzelnen Hörer persönlich miterlebt. Man gibt sich dem Musizieren hin, das mit Passagen und Akkordfolgen einsetzt, bald ins Deklamatorische hinüberwechselt und nun von einem mächtigen Strom der Harmonien dahingetragen wird.

---

[1] Man vergleiche S. 14–17 dieser Studie.
[2] Fr. Smend, *Bach in Köthen,* Berlin 1952, S. 17.

Bachs „Entdeckung“ war das Harmoniesystem der Neuzeit mit seinen 12 Halbtonstufen. Von hier führt ein Weg ins 19. Jahrhundert. Es war ein großer Augenblick, als 1719 zum erstenmal in ein und demselben Werk der Quintenzirkel durchmessen, von d-moll über as-moll wieder die Anfangstonart erreicht wurde (Beispiel 14). Hier liegt wohl auch der eigentliche Ursprung des Zyklus, der 1722 als *Wohltemperiertes Clavier* niedergeschrieben wurde.

14. J. S. Bach, Chromatische Fantasie



Bach hat nur eine einzige Fantasie solcher Art schriftlich ausgearbeitet. Aber wir wissen, wie er zu improvisieren pflegte, da Forkel den begeisterten Bericht der Söhne festgehalten hat: „Wenn er fantasierte, waren alle 24 Tonarten sein; er machte mit ihnen, was er wollte. Er verband die entferntesten so leicht und so natürlich miteinander, wie die nächsten; man glaubte, er habe nur im inneren Kreise einer einzigen Tonart moduliert. Von Härten in der Modulation wußte er nichts; seine Chromatik sogar war in den Übergängen so sanft und fließend, als wenn er bloß im diatonischen Klanggeschlecht geblieben wäre. Seine nun schon gestochene Chromatische Fantasie kann beweisen, was ich hier sage. Alle seine freien Fantasien sollen von ähnlicher Art, häufig aber noch weit freier, glänzender und ausdrucksvoller gewesen sein“[1].

Die freie Fantasie, als Gattung von Bach 1719 begründet, beruht hauptsächlich auf drei Merkmalen. Sie unterscheidet sich dadurch von der wesensverwandten *Toccata* des 16. Jahrhunderts, die man sowohl für Orgel wie für Klavier, auch für Laute und die übrigen Akkordinstrumente verwenden konnte.

1. Die Fantasie des 18. Jahrhunderts wird von einem Spieler allein auf dem Klavier gespielt. An die Stelle des Kielflügels trat später der Hammerflügel, wodurch sich das Wesen der Gattung nicht änderte. Dagegen ersieht man aus dem Versuch einer Orgelfantasie, den Bach 1720 unternahm (BWV 542), daß die Orgel der Beweglichkeit und Ausdruckskraft des Klaviers nicht ebenbürtig war.

2. Die Fantasie ist in ihrem Kern freie Improvisation. Sie will den Schöpfungsakt festhalten, soweit sich dies mit Niederschrift und Ausfeilung verträgt. Hier wird also vom Spieler ein „Nachschaffen“, vom Hörer ein intensives Miterleben des Werkes gefordert.

3. Die Fantasie verwendet alle Mittel des freien Klavierstils. Vor allem beruht sie auf dem Reichtum der Harmonik.

---

[1] J. N. Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Leipzig 1802, S. 33. Neudruck von J. Müller-Blattau, 4. Aufl. Kassel 1950.

Der Weg, der von Bachs Fantasierkunst über das „Originalgenie" Philipp Emanuel Bach bis zu Mozarts c-moll-Fantasie geführt hat, wurde bereits erwähnt. Fast noch wichtiger war es jedoch, daß die schöpferische Erregung, die mit jenem Durchbruchswerk 1719 Gestalt annahm, bald auf die gesamte Klaviermusik übergriff. Ihre neue Lebendigkeit und Inhaltsfülle gipfelt 1722 im Wohltemperierten Klavier. Man erkennt an der Schwerpunktsverlagerung im Schaffen Bachs, daß nun das täglich gespielte häusliche Tasteninstrument an die Stelle der Orgel getreten ist. Der Kielflügel entwickelt sich in der Kammermusik zum ebenbürtigen Partner, im Konzert zum ebenbürtigen Soloinstrument. Daß überall Improvisation möglich ist und dem Werk als belebende Kraft eingefügt wird, beobachtet man beispielhaft 1721 im 1. Satz des Fünften Brandenburgischen Konzertes (BWV 1050). Dort antwortet Bach als Solist am Kielflügel den übrigen Musikern mit einer dramatisch aufgebauten, gleichsam improvisierten großen Solopartie – dem klassischen Vorbild einer Schlußkadenz im Klavierkonzert.

Das Improvisatorische macht sich nun in der Klaviermusik neuartig bemerkbar. So zeigt etwa das c-moll-Präludium im Wohltemperierten Klavier (BWV 847) als zweiten Teil erregte Temposteigerung über einem Dominantorgelpunkt, um dann in freies Rezitativ überzugehen. Ein ähnlicher Grundriß wird im e-moll-Präludium (BWV 855) fantasievoll ausgestaltet; man vergleiche die bescheidene Urform des Werkes im Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann, um den Reichtum zu ermessen. Die Präludien in D-dur (BWV 850) und in d-moll (BWV 851) schließen mit einer improvisierend eingeführten Kadenz, während das B-dur-Stück (BWV 866) wie eine Tokkata vom ersten bis zum letzten Takt in virtuoser Spielfreude abläuft[1].

Was den Aufbau der Form betrifft, so beobachtet man als Neuerung improvisierte Übergänge zwischen den Teilen, ausgeschriebene Ritardandi, auch Fermaten auf einem Teilschluß oder einem Höhepunkt. So wird im E-dur-Präludium (BWV 854) die Reprise durch einen Ritardandotakt in Sechzehntelbewegung eingespielt. Gegen Ende des b-moll-Präludiums (BWV 867) vermehren sich plötzlich die Stimmen, bis zum vollgriffigen Höhepunkt mit Fermate. Daß Bach an solchen Freiheiten festhielt, bezeugen im II. Teil des Wohltemperierten Klaviers die Präludien in D-dur (BWV 874) und fis-moll (BWV 883), mit Überleitung zur Reprise, oder das Es-dur-Präludium (BWV 876), dessen Reprise ganz frei an den Schluß verlegt ist. Auch die Fuge wird von dieser souverän-improvisatorischen Formbehandlung erfaßt. So eröffnet in der zweiten e-moll-Fuge (BWV 879), nach einem Fermaten-Halbschluß mit freier Überleitung, ein Baßeinsatz des Themas den als Reprise behandelten Schlußabschnitt.

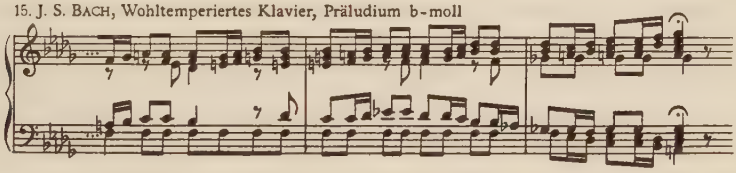
---

[1] Einzelheiten zu diesem und dem nächsten Abschnitt im Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 20–23 und 28–29.

Die genannten Erscheinungen geben der Musik schon im Notenbild einen freizügigen, aufgelockerten, mehr persönlichen Charakter als bisher. Daß Bach hier nicht allein stand, zeigt etwa Händels erstes Klavierwerk, das 1720 in London erschien und im Präludium der 1. und 3. Suite ähnliche Freiheiten aufweist. Aber der neue Klavierstil beruht nicht nur auf den Kennzeichen des Improvisatorischen. Er zeigt eine Umgestaltung allgemeiner und tiefgreifender Art, die sich in ähnlichem Sinne auswirkt. Bisher war für ein Präludium, einen Suitensatz oder eine Fuge die durch den betreffenden Formtypus vorgezeichnete „Strukturform" maßgebend. Jetzt beobachtet man in Bachs Klaviermusik eine Erscheinung, die in früherem Zusammenhang als Erlebnisform bezeichnet wurde. Sie beruht auf dem persönlich-gefühlshaften Mitgehen des Spielers und Hörers, also auf einer neuen Aktivität, die nun beim Musizieren hervortritt[1].

Ihr erstes Kennzeichen ist eine manchmal zu beobachtende Steigerung der Dynamik auf einen Höhepunkt hin. So wächst gegen Ende des Präludiums in b-moll (BWV 867) die Stimmenzahl schnell an, bis ein vollgriffiger Fermatenakkord sogar 9 Töne in sich vereinigt (Beispiel 15). Ohne Zweifel hat Bach hier musikalisch ein Crescendo gemeint, obwohl es auf dem Kielflügel nicht zu realisieren war. Ähnlich liegen die Dinge beim es-moll-Präludium (BWV 853). Gegen Schluß führt ein dreimal ansetzendes Cantabile der Linken zur Entladung in einem vollgriffigen Akkord nebst Kadenzimprovisation der Rechten. Auch dort ist wohl ein Crescendo gemeint.

15. J. S. Bach, Wohltemperiertes Klavier, Präludium b-moll



In beiden Fällen handelt es sich um den Typus des feierlichen Klavierstücks in Molltonalität und breitem Zeitmaß. Die Präludien in es-moll und b-moll gehören zu den inhaltschwersten des Wohltemperierten Klaviers. Daß in ihnen als eindringliche Schlußsteigerung ein Crescendo solcher Art gewagt wird, ist wohl nur aus dem Überschwang einer Fantasie zu erklären, die über das Vorhandene kühn hinausgreift. Hier sind wir Zeugen, wie etwas Neues, bisher Unerhörtes, in die Wirklichkeit eintritt, ohne auf deren Mittel Rücksicht zu nehmen.

Der Vorgang hat grundsätzliche Bedeutung. Wenn 1722 in zwei Präludien des Wohltemperierten Klaviers ein Crescendo vorkommt, so kann es sich nicht um einen isolierten Versuch handeln, der wieder in Vergessenheit geriet. Vielmehr beobachten wir hier eine Dynamisierung der Musik von innen heraus.

---

[1] Besseler, Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 27 ff.

Ein geeignetes Instrument war zunächst kaum vorhanden, denn das Klavichord spielte nur eine Nebenrolle, und von Cristoforis Hammermechanik erfuhr man im Norden erst 1724 durch die deutsche Übersetzung. Daß Mattheson sie in seiner *Critica Musica* veröffentlichte, läßt immerhin auf starkes Interesse schließen. Jetzt begann Gottfried Silbermanns Arbeit an der Hammermechanik. Bach hat sie grundsätzlich bejaht, mit fördernder Kritik begleitet und schließlich das Modell der 1740er Jahre, das er in Potsdam spielte, anerkannt[1]. Aber längst vorher, schon um 1720, hatte seine schöpferische Fantasie das Ziel vorweggenommen: durch Dynamisierung der Musik von innen her.

Wie verträgt sich das Festgestellte mit der allgemein herrschenden Ansicht, daß der starre Orgel- und Cembaloklang für Bach charakteristisch sei? Seine *Clavierübung* war zum Teil ausdrücklich für den Kielflügel bestimmt. Fünf Instrumente solcher Art wurden aus seinem Nachlaß unter die Söhne verteilt. So besteht kaum ein Zweifel, daß in seinen Augen das Cembalo den Vorrang besaß und dem Klavichord nur eine Nebenrolle zukam. Aber ebenso eindeutig ist 1723 für die Inventionen das pädagogische Ziel: *eine cantable Art im Spielen.* Offenbar war die Kraft des inneren Mitgehens so überwältigend, daß sie sich auf jedem Instrument durchsetzte, auch auf dem Kielflügel. Bach hat in diesem Punkte von sich und seinen Schülern viel verlangt. Welchen Maßstab er an das kantable Spiel anlegte, zeigt uns mit aller Klarheit der Mittelsatz des für Cembalo bestimmten Italienischen Konzerts (BWV 971).

Wie im I. Kapitel dargelegt, erforderte schon die kantable Polyphonie der Weimarer Orgelfugen 1716–17 das innere Singen, also ein persönlich-gefühlshaftes Mitgehen des Menschen. Das gilt in verstärktem Maße für die Expressivmelodik, die in Köthen auf das Klavier übertragen wurde. Ihre Ausdrucksmittel gehörten ursprünglich, innerhalb der Gesangsmusik, in den Bereich des rhetorischen Figurenwesens[2]. Sie waren dem betreffenden Text eindeutig zugeordnet (Beispiel 3). In dem Augenblick, wo der Text entfiel, ging diese Eindeutigkeit verloren. Nur ausnahmsweise ist hier und dort eine Beziehung zu bestimmten Vorlagen oder Gedanken herstellbar (Beispiel 4). Die musikalisch-rhetorische Figurenlehre wird nun durch die rein-musikalische Affektenlehre verdrängt. Den Affekt eines Instrumentalstückes zu fassen, ist bald ein Hauptproblem des Zeitalters, das freilich ungelöst blieb.

Als die Expressivmelodik der Kantate von Bach um 1720 auf dem Klavier übernommen worden war, durchdrang sie das ganze Stimmengefüge. Ihr Vorhalts- und Leittonwesen, durch „ausdrucksvolle" Großintervalle bereichert, führte zu einer Expressivpolyphonie, die für den Köthener Klavierstil charakteristisch ist. Er unterscheidet sich unverkennbar vom Weimarer Orgel-

---

[1] Hierüber berichtet J. Adlung, *Musica mechanica organoedi,* Bd. II, Berlin 1768, S. 116 f.; Neudruck von Chr. Mahrenholz, Kassel 1931.

[2] A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik im Schaffen Johann Sebastian Bachs,* Mainz 1951.

stil der Jahre 1716–17. Es handelt sich gewissermaßen um die jüngere Stufe jener Polyphonie, da nun das Allgemein-Kantable zum Konkret-Ausdrucksvollen gesteigert ist. Eine dreistimmige Invention, 5 Präludien und 6 Fugen des Wohltemperierten Klaviers vertreten den neuen, von Bach selbst geschaffenen Typus:

Präludium I in cis-moll	Fuge I in cis-moll
Präludium I in es-moll	Fuge I in fis-moll
Präludium I in f-moll	Fuge I in f-moll
Präludium I in gis-moll	Fuge I in gis-moll
Präludium I in b-moll	Fuge I in b-moll
Dreist. Invention in f-moll	Fuge I in h-moll

Alle 12 Werke stehen in Moll. Ihr Zeitmaß ist langsam, wenn auch nicht alle den Adagiocharakter eines „feierlichen Klavierstücks" aufweisen[1]. Expressivpolyphonie solcher Art fordert vom Spieler und Hörer ein intensiveres Mitgehen als bisher. Wenn bei der Schlußsteigerung sogar ein Crescendo vorkommen kann, so ist dies zwar nicht Regel, sondern Ausnahme (Beispiel 15). Aber an derartigen Grenzfällen erkennt man, daß die Musik jetzt nicht mehr gleichförmig-starr verläuft, sondern in verschiedener Dynamik. Dem Auf und Ab der Expressivpolyphonie muß nunmehr ein „ausdrucksvolles" Musizieren zugeordnet sein. Das persönlich-gefühlshafte Mitgehen beim Spieler und Hörer hat sich verstärkt.

Trotz dieser Neuerungen hielt Bach am starren Cembaloklang fest. Seine Gleichförmigkeit entsprach offenbar dem rhythmischen Einheitsablauf, dem Kern alles Musizierens. Man kann aus den beiderseits festgestellten, einander widersprechenden Tatsachen wohl nur den Schluß ziehen, daß Bachs Klaviermusik reicher ist als ihr Notenbild. Für manche Dinge fehlt anscheinend jeder Hinweis. Sie blieben der Praxis, der mündlichen Erklärung, dem Unterricht überlassen, sind nur durch Zufall hier und dort erkennbar. Erst bei genauer Prüfung entdeckt man, daß die Köthener Klaviermusik unter der Oberfläche des Cembaloklanges bereits jenes Dynamische enthält, das im 18. Jahrhundert zur Herrschaft gelangen sollte.

Hier liegt wohl die Erklärung dafür, daß Bachs Klavierschaffen in so erstaunlichem Maße für das moderne Instrument geeignet ist. Domenico Scarlatti, damals der sichtbarste Träger des Fortschritts, wirkt heute viel cembalistischer, da seine Kunst auf die Möglichkeiten und Grenzen des Kielflügels zugeschnitten war. Bei Bach fehlt diese Begrenzung. Für die heutige Praxis ist es naturgemäß die Hauptaufgabe, von denjenigen Gesetzen auszugehen, die er selbst für sein Schaffen als verbindlich anerkannt hat. Es soll also hier nicht einer „Modernisierung" im Stil des 19. Jahrhunderts das Wort geredet werden.

---

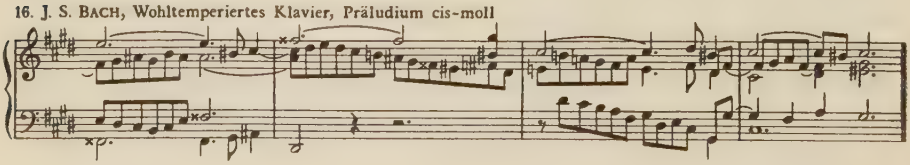
[1] Besseler, Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 24 ff.

Die Klaviermusik stellt jedoch besondere Aufgaben. Bei stilvollem Vortrag klingen gewisse Werke, etwa die feierlichen Klavierstücke, auf dem dynamischen Instrument der Neuzeit nicht nur wirksamer, sondern oft musikalisch richtiger. Das ist ein merkwürdiger Tatbestand, der eine Erklärung fordert. Sie wurde hier versucht, ohne den Boden geschichtlicher Interpretation zu verlassen.

Das Dynamische ist wohl die wichtigste und umfassendste Erscheinung, die wir im Zusammenhang der neuen Erlebnisform beobachten. Sie ist jedoch nicht die einzige. Neben ihr spielt die Harmonik eine Rolle, wenn auch nicht so ausgeprägt, wie in der freien Fantasie. Im Vergleich mit den Kühnheiten des Durchbruchswerkes von 1719 zeigt das Wohltemperierte Klavier 1722 eine bemerkenswerte Zurückhaltung. Das Harmonische bleibt meist innerhalb der Grenzen, die durch die Strukturform vorgezeichnet waren. Hier gab es längst Regeln für den Musiker. Bei Da capo-Arien z. B. verlief der Mittelteil gern in der Paralleltonart; im Trio eines Tanzsatzes kannte man Dur- und Mollvariante. In Bogenformen a - b - a hatte sich für das Mittelglied die Dominant- oder Paralleltonart eingebürgert. Im Solokonzert konnte das Ritornell den Tonarten-Grundkreis von der I.–VI. Stufe durchmessen. Diesem Vorbild war Bachs Fuge seit langem gefolgt. Im Präludium spiegelt sich die Gesamtwelt der damals vorhandenen und neu entstehenden Formen.

Gelegentlich beobachtet man jedoch eine Harmoniewirkung, die nicht in diesen Rahmen passen will. Es ist bemerkenswert, daß auch hier das feierliche Klavierstück in Expressivpolyphonie durch besondere Züge auffällt. Im es-moll-Präludium (BWV 853) entwickelt sich der oben erwähnte Crescendo-Abschnitt nach einem Trugschluß, bei dem der Neapolitanische Akkord Fes-dur einen Takt hindurch den Gipfel des Werkes gebildet hatte. Der hier so nachdrücklich herausgestellte Klang war freilich den Zeitgenossen wohlbekannt. Origineller ist Bachs Harmonik im cis-moll-Präludium (BWV 849). Dort vereinigen sich erst zwei, dann vier Stimmen zu einer Schlußsteigerung, nach Höhe und Tiefe auseinanderstrebend, bis nach verminderten Septakkorden plötzlich der Wechseldominantklang über dem tiefen *Dis* ein harmonisches Glanzlicht aufsetzt (Beispiel 16). Hier wird also ein Abschluß-Crescendo durch überraschende Harmonierückung gekrönt.

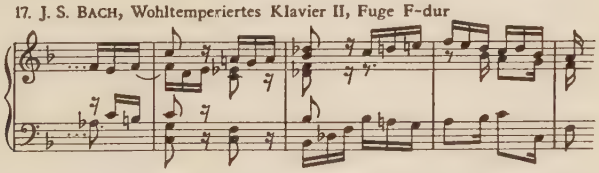
16. J. S. BACH, Wohltemperiertes Klavier, Präludium cis-moll



Man erkennt an dem Beispiel das Wesen erlebnishafter Harmonik. Sie ist dem Zuge des inneren Mitgehens auf solche Art eingefügt, daß ein wichtiger Punkt, vor allem der Gipfel des Ganzen, durch etwas Ungewöhnliches, Überraschendes ausgezeichnet wird. Wollte man diese Harmoniewendung immer wieder benutzen, so würde sie zum Schema. Ihre Überzeugungskraft ginge verloren. Es gehört also zum Wesen erlebnishafter Harmonik, daß man sie von Fall zu Fall verschiedenartig, jedesmal neu und im eigentlichen Sinne originell anwendet. Sie verweist auf den Schöpfungsakt, dem sie entsprungen ist. Wir stoßen hier überraschend auf den Begriff des „Originalen", für den es im 18. Jahrhundert bisher keinen Raum gab. Das ändert sich mit Bachs Chromatischer Fantasie. Aufgabe des Künstlers wird es nun, die Logik des Richtigen mit dem Reiz der Überraschung zu verbinden. Prüft man die Chromatische Fantasie unter diesem Gesichtspunkt, so erweist sie sich als ein kaum zu überbietendes Meisterstück der Harmonieführung.

In der geschlossenen Form behandelt Bach das Harmonische zurückhaltend. Meist haben Rhythmus und Polyphonie den Vorrang. Daß er jedoch an der erlebnishaften Harmonik festhielt, zeigt noch der II. Teil des Wohltemperierten Klaviers vom Jahre 1744. Wie schon früher, so liegt auch hier der eigentliche Gipfel eines Satzes meist kurz vor dem Schluß: in der Endsteigerung eines Präludiums, beim letzten Einsatz eines Fugenthemas. Um diese Stelle auszuzeichnen, verwendet Bach gern den Neapolitanischen Akkord oder eine andere Harmonierückung in die Subdominantregion. So wird im zweiten B-dur-Präludium (BWV 890) kurz vor dem Schluß als Höhepunkt ein Ces-dur-Klang berührt[1]. Das Thema der zweiten As-dur-Fuge (BWV 886) erscheint später in b-moll und es-moll, um zum Neapolitanischen Akkord Bes-dur hinüberzuleiten. Ähnlich wird in der zweiten F-dur-Fuge (BWV 880) der letzte Themeneinsatz in f-moll ausharmonisiert, wodurch sich der so eingeleitete Reprisenteil als Gipfel des Werkes abhebt (Beispiel 17). Ein Vergleich der drei Abschnitte macht anschaulich, daß die Subdominantrückung jedesmal völlig anders angelegt ist. Hierdurch wirkt sie originell und erlebnishaft.

17. J. S. BACH, Wohltemperiertes Klavier II, Fuge F-dur



Niemand wird einwenden, die bisher zitierten Stellen seien unbachisch. Im Gegenteil, sie gehören zu Bachs Personalstil, der auf höchster Originalität beruht. Insgesamt ergeben sie das Bild eines Mannes, der nicht nur Tradition und fremde Vorbilder hochschätzte, sondern seinen eigenen Weg ging. Er hat vor

[1] BESSELER, Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 29 f.

allem in der Orgel- und Klaviermusik mit erstaunlichem Wagemut Neues unternommen. Im Zusammenhang des 18. Jahrhunderts war sein Übergang von der Orgel zum Klavier ein entscheidendes Ereignis. Hierdurch wurde die für Deutschland so wichtige Tradition der Tastenkunst in neue Bahnen gelenkt. Die Schüler Bachs waren auf beiden Gebieten tätig, aber im Sinne der Neuzeit wirkte nur ihre Klaviermusik. Dort konnten sie an die Errungenschaften des Meisters anknüpfen.

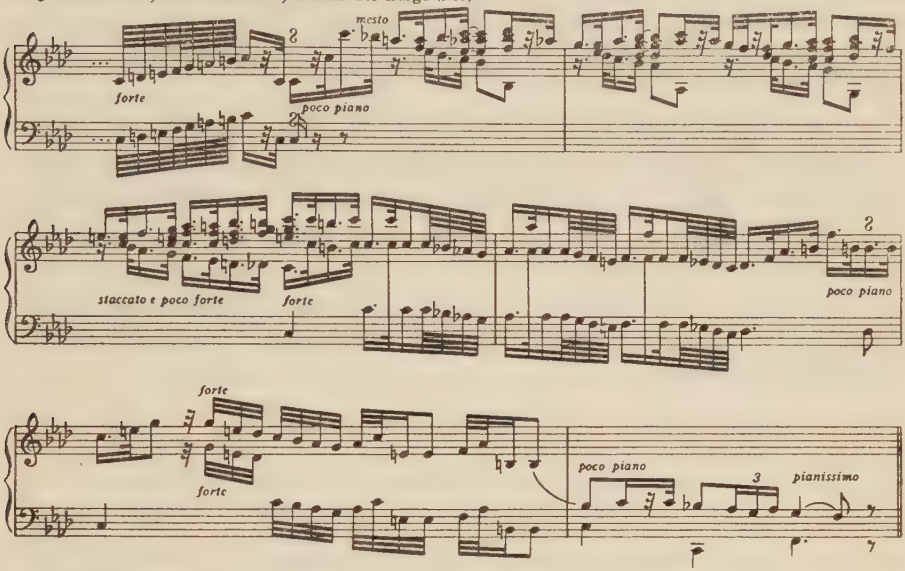
Seine Fantasierkunst blieb als unerreichbares Vorbild in Erinnerung. Einzig Philipp Emanuel Bach hat sie später erneuert und die Fantasie als musikalische Gattung durchgesetzt. Davon war zu Beginn des Kapitels die Rede. Die Errungenschaften Johann Sebastians lebten jedoch auch in der geschlossenen Form weiter, vor allem in der Klaviersonate der Bachschule. Ihren Typus mit drei kontrastierenden Sätzen legte Philipp Emanuels Opus 1 vom Jahre 1742 fest. Hier wurde das Charakterthema fortgeführt, wie das II. Kapitel zeigte (Beispiel 11). Dasselbe gilt für die Erlebnisform auf Grundlage des Dynamischen und Harmonischen. Mag das Urteil über Philipp Emanuel schwanken, so ist seine Bedeutung als Harmoniker allgemein anerkannt. Schon in der ersten Sonate des Opus 1 verrät sich sein Hang zum Ungewöhnlichen, mitunter Bizarren (Beispiel 13). Daß er an die väterliche Kunst sogar in Einzelheiten anknüpfte, wurde bereits gesagt. Er war es, der in der Harmonik die Richtung auf das Erlebnishafte und Originelle am entschiedensten fortgesetzt hat. Wenn er in den 1770er Jahren als „Originalgenie" gefeiert wurde, so bedeutete dies die Anerkennung seines Grundstrebens durch die Sturm-und-Drang-Generation.

Was schließlich das Dynamische betrifft, so muß es wohl als diejenige Kraft gelten, auf der die Weiterentwicklung der deutschen Sonate vor allem beruht. Für Philipp Emanuel Bach gehört ein dynamischer Kontrast von vornherein zu den Grundlagen des Klavierstils, da er die Motive des Charakterthemas (Beispiel 11) bei der Entwicklung im *forte* und *piano* einander entgegentreten läßt. Kernphänomen des Dynamischen ist auch bei ihm das ausdruckshafte Mitgehen des Spielers und Hörers im langsamen Satz. Hier lebt das feierliche Klavierstück Johann Sebastians fort. Obwohl die Expressivpolyphonie nun in der Regel homophon vereinfacht ist, bleibt als wesentliches Element eine Expressivmelodik für die Oberstimme, teils in schlichter, teils in gesteigerter Form (Beispiel 5).

Der langsame Satz der Klaviersonate gibt außerdem die Möglichkeit, das Persönlich-Originelle in freier, gleichsam improvisierter Gestalt auszusagen. So hält 1742 Philipp Emanuels erste Sonate im f-moll-Andante durch den Wechsel von Expressivmelodik und Rezitativ die Erinnerung an die Chromatische Fantasie lebendig (Beispiel 5 und 13). Hier ist auch der bisher kaum beachtete Bachschüler Johann Gottfried Müthel zu nennen. Seine Klaviersonaten von 1756 nehmen besonders im Mittelsatz erstaunlich viel von dem vorweg, was bei Philipp Emanuel Bach erst später durchbricht. Diese eigenwillige, höchst per-

sönliche Musik vertritt in der vom Rationalismus beherrschten Epoche einen Unterstrom ganz anderer Art. Es verdient Beachtung, daß Müthel in Riga 1764–69 mit Johann Gottfried Herder befreundet war und Texte von ihm vertont hat. Seine Sonaten sind das Verbindungsglied zwischen Johann Sebastians Chromatischer Fantasie und Philipp Emanuels Fantasien aus der Geniezeit[1].

18. J. G. MÜTHEL, 1. Klaviersonate, Schluß des Largo (1756)



Da Müthel die Bezeichnungen *pianissimo, poco piano, piano, poco forte, forte* und *fortissimo* in ein und demselben Satz verwendet, besteht kein Zweifel, daß er für das Hammerklavier schreibt. In der Bachschule erfolgt also der Übergang zum dynamischen Instrument erstaunlich früh, schon 1756, während sonst überall noch die galante Cembalo-Liebhabermusik das Feld beherrscht[2]. Der Sieg des Hammerklaviers war unabhängig vom Orchester-Crescendo der Mannheimer und Italiener. Hier gab es eine deutsche Eigentradition. Ihre Grundlage war die Ausdrucksdynamik, die Johann Sebastian Bach um 1720 geschaffen hatte.

[1] Den Nachweis für das Erscheinungsjahr 1756 erbringt HOFFMANN-ERBRECHT, *Deutsche und italienische Klaviermusik der Bachzeit,* S. 124 und S. 117, Anm. 4. Die Sonaten MÜTHELS erscheinen im Neudruck erstmalig als Heft 6 der Ausgabe „Mitteldeutsches Musikarchiv" im Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig 1955.

PHILIPP EMANUEL BACH hatte zwar 1753 unter den „Probestücken" eine *Fantasia* in c-moll veröffentlicht, aber diesen Versuch von Berlin aus nicht fortgesetzt. Erst die Übersiedlung nach Hamburg 1767 bot ihm die Möglichkeit, seine Kunst im Sinne der Geniezeit freier zu entfalten. Hierzu A. SCHERING, *Carl Philipp Emanuel Bach und das „redende Prinzip" in der Musik,* JbP 1938, S. 13–29.

[2] E. REESER, Artikel *Johann Gottfried Eckardt,* MGG. Bd. III, Kassel 1954, Sp. 1088, nimmt die Priorität für ECKARDTS Opus 1 (Paris 1763) in Anspruch, was durch obige Feststellung widerlegt ist.

So erweist sich die Chromatische Fantasie als ein wahrhaft epochemachendes Werk. In ihrer Erstform wohl 1719 entstanden, repräsentiert sie das „persönliche Musikerlebnis" in Gestalt einer freien, in jedem Punkt originellen Schöpfung. Nach diesem Durchbruchswerk macht sich das Persönlich-Improvisatorische auch in geschlossenen Formen bemerkbar, wobei die bisherige Strukturform von innen her umgestaltet wird. Entscheidend ist hier der von Bach geschaffene Typus des feierlichen Klavierstücks im Wohltemperierten Klavier 1722. Er verlangt ausdruckshaftes Mitgehen beim Spieler und Hörer. Zur neuen Ausdrucksdynamik tritt eine erlebnishafte, auf Originalität beruhende Harmonik.

Die Schüler und Söhne Bachs haben diese Erlebnisform auf Grundlage des Dynamischen und Harmonischen hauptsächlich im langsamen Satz ihrer Klaviersonate weitergebildet. Johann Gottfried Müthel fordert 1756 zum erstenmal für die Sonate das Hammerklavier. Später erneuerte Philipp Emanuel Bach auch die Fantasie selbst, als repräsentative Form der Geniezeit. So wurde das persönliche Musikerlebnis, in Bachs Werk eine Ausnahme, bei seinen Nachfolgern von begrenzter Geltung, für die Sturm-und-Drang-Generation zur Grundlage der Musik.

IV. Einheitsgestaltung des Werkes

In den 1780er Jahren beginnt das klassische Zeitalter der Musik, als dessen Vertreter zunächst Haydn und Mozart bekannt wurden. Die großen Instrumentalzyklen für Orchester, Kammermusik und Klavier bilden den Mittelpunkt. Ihre Sonderstellung beruht darauf, daß hier ein reicher musikalischer Gehalt in eine überzeugend durchgestaltete, einheitliche Form eingegangen ist. Man hat untersucht, auf welche Elemente die klassische Musiksprache zurückgeht. Als ein Hauptmittel, ja als die eigentliche Grundlage ihrer Technik ergab sich dabei die „thematische Arbeit". Hugo Riemann bezeichnet so „die Ausführung längerer Musikstücke unter Durchführung einer beschränkten Zahl charakteristischer Motive, besonders aber den Aufbau der in der neueren Musik zwischen die eigentlichen Themen eingeschalteten ‚nichtthematischen' Übergangs- und Durchführungsteile aus Motiven der Hauptthemen"[1].

Der große Kenner der Klassik, der sein musiktheoretisches Lebenswerk auf dieser Grundlage errichtet hat, sieht also das Wesentliche in der Einheitsgestaltung. Eine „beschränkte Zahl charakteristischer Motive" sei die Quelle des Ganzen. Diese Erkenntnis mußte den Blick auf eine frühere Epoche der Einheitsgestaltung lenken: das Zeitalter Bachs und Händels. Riemann stellte denn auch die Verbindung sogleich her. Nach seiner Ansicht soll die thematische

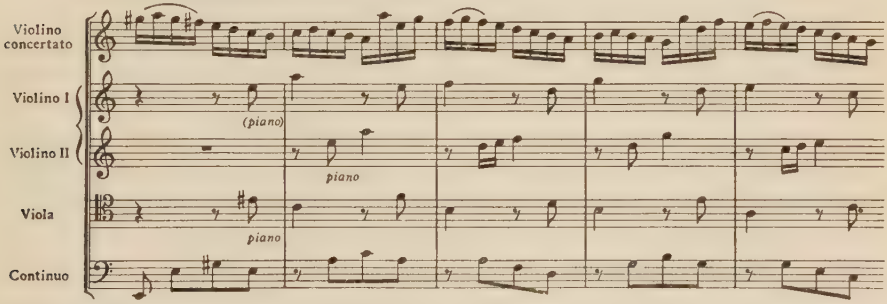
[1] H. Riemann, *Musiklexikon*, 11. Aufl. Berlin 1929, Artikel „Thematische Arbeit".

Arbeit in der „Fugenarbeit“ wurzeln. Er will den Begriff auch auf Bachs nichtfugierte Werke anwenden, wegen ihrer unerschöpflichen Fülle immer neuer Wendungen unter Festhaltung derselben Motive. Aber trotz dieser Erkenntnis verbaut er sich leider den Weg, indem er geschichtlich Johann Stamitz als epochemachend hinstellt.

Eine Wirkung Bachs auf die Musik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist in Kapitel I–III greifbar geworden. So sei hier als Abschluß und Ergänzung die Frage der thematischen Arbeit kurz geprüft. Wie ein Überblick sogleich erkennen läßt, liegt ihr Ursprung nicht etwa in der Fuge. Das beweist Joseph Haydns Experiment vom Jahre 1772. Damals verband der Meister in den Sonnenquartetten op. 20 freie Quartettsätze mit Fugen, aber das Ergebnis war so unbefriedigend, daß er die Quartettkomposition für neun Jahre unterbrach, um erst 1781 zum Prinzip der thematischen Arbeit vorzudringen. Wenn also von dort ein Weg nach rückwärts in die Bachzeit führen sollte, dann verläuft er auf einem anderen Gebiet.

Nun gibt es im Schaffen Bachs eine Form, bei der man thematische Arbeit in überraschendem Ausmaß beobachtet: das Konzert. Der junge Bach hatte es in Weimar von den Italienern übernommen. In Köthen 1717–23 verwandelt sich der Schüler in einen Meister. Nun überbietet er Vivaldi an Prägnanz der Themen und rhythmischer Kraft. Er gibt vor allem auch dem Orchester seinen Anteil an der Polyphonie, sowohl im Tutti-Ritornell, wie beim Begleiten. Während man in Italien homophone Untermalung bevorzugt, läßt Bach zum Solo charakteristische Motive aus dem Ritornell erklingen. Man beobachtet sein Verfahren beispielhaft im ersten Satz des Violinkonzerts in a-moll (BWV 1041).

19. J. S. BACH, Violinkonzert a-moll, 1. Satz

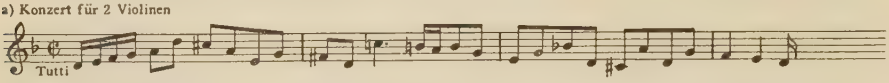


Die Bezeichnung thematische Arbeit ist geschichtlich in dem Augenblick gerechtfertigt, wo das benutzte Motiv als ein Bestandteil des Themas erkannt wird. Im a-moll-Konzert besteht hieran kein Zweifel, da ein ausgeprägtes „Charakterthema“, im früher dargelegten Sinne, den Satz eröffnet. Andere Konzertthemen sind weniger prägnant. So beginnt etwa das beliebte Doppelkonzert für 2 Violinen (BWV 1043) mit einem Tutti, das an Triosonaten-

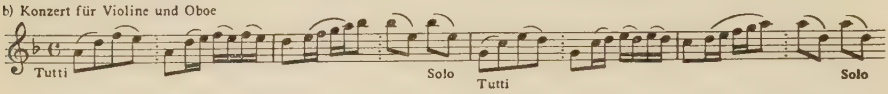
Thematik erinnert. Es fehlt ihm zwar nicht an Eindringlichkeit, doch ist sein innerer Zusammenhalt so stark, daß Einzelmotive kaum ins Ohr fallen (Beispiel 20a).

20. J. S. BACH, Zwei Konzertthemen um 1718/19

a) Konzert für 2 Violinen



b) Konzert für Violine und Oboe



Anders wirkt bereits das Thema des Doppelkonzerts in c-moll (BWV 1060). Als Originalform hat man mit guten Gründen ein Konzert für Violine und Oboe in d-moll angesetzt. Auch hier herrscht noch kein eigentlicher Kontrast, da die Sechzehntelbewegung in Takt 1 aus einer verzierten Wiederholung der ersten vier Töne hervorgeht (Beispiel 20b). Dieses Anfangsmotiv beherrscht den gesamten Viertakter, so daß nach früherer Terminologie ein „Einmotivthema" vorliegt[1]. Neu ist jedoch seine scharfe Gliederung. Im Satzverlauf spielt das Tutti-Solo-Echo aus Takt 2 eine große Rolle. Wahrscheinlich hat also Bach das Thema deshalb so angelegt, um später mit einem charakteristischen Motiv arbeiten zu können.

Die starken Unterschiede zwischen diesen Anfängen führen zu dem Schluß, daß Bachs Konzertthematik eine ähnliche Entwicklung durchgemacht hat, wie das Thema der Orgel- und Klavierfuge. Der neue Typus wurde auch hier Schritt für Schritt allmählich erreicht. Er ist Bachs persönliche Schöpfung, wobei man als Triebkraft sogleich den Willen zu thematischer Arbeit beobachtet. Um sie möglich zu machen, wurde das Thema in der ersten Köthener Zeit immer schärfer gegliedert und erhielt ein charakteristisches Motiv.

Ganz am Anfang steht offenbar das Doppelkonzert für 2 Violinen, da die Solopartien im 1. Satz meist homophon-akkordlich begleitet werden (Beispiel 20a). Das Werk dürfte in Köthen um 1718 entstanden sein. Reifer ist die Technik im Doppelkonzert für Violine und Oboe (Beispiel 20b). Der symmetrisch-paarige Bau des Einmotivthemas erinnert an die Fuge zur Chromatischen Fantasie[2]. Da außerdem im 1. Satz der für ein Konzert höchst seltene Fall einer „erlebnishaften" Überraschungsharmonik vorkommt, wird man das Werk in der Nähe der Chromatischen Fantasie, also 1719 ansetzen[3]. Den Übergang zum Charakterthema mit Bewegungskontrast bringt erst das a-moll-

---

[1] Man vergleiche S. 14 dieser Studie.

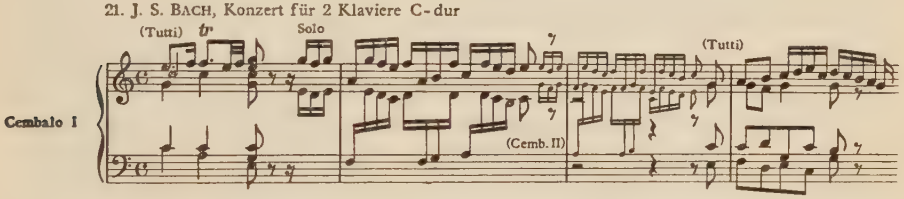
[2] Besprechung oben S. 21 f.

[3] Im 15. Takt vor dem Schluß endet das vorletzte Tutti-Ritornell mit einem Trugschluß, wobei der Grundton zur Sept eines Dominantakkordes umgedeutet wird. Es ist derselbe Wechseldominantklang wie im Beispiel 16 (oben S. 28). Er wirkt jedoch hier infolge des Kadenz-Trugschlusses durchaus anders als im cis-moll-Präludium.

Violinkonzert. Solange wir keinen anderen Anhaltspunkt haben, sei es vermutungsweise 1720 datiert, denn im Herbst jenes Jahres bringt Bach auf der Orgel das völlig ausgereifte Charakterthema der g-moll-Fuge (BWV 542)[1].

Die Prägung des Charakterthemas für Klavier ging wohl Hand in Hand mit der Arbeit am Konzertthema. Der Unterschied liegt jedoch darin, daß am Klavier das Vorbild von Lied und Tanz entscheidend war. Das Konzert blieb davon frei. Hier verwendet Bach als Bewegungskontrast gern den aus Italien übernommenen Themakopf: drei Akkordschläge zum Festlegen der Tonart, um der pompösen Einleitung eine lebhafte Sechzehntel-Spielfigur folgen zu lassen. Das E-dur-Violinkonzert (BWV 1042) gibt den Typus in seiner Grundform, das a-moll-Konzert (BWV 1041) abgewandelt und verfeinert. Dieses in Köthen geprägte Charakterthema für Gruppen- und Solokonzert wurde in Leipzig auf das Klavierkonzert übertragen. Dort lag um 1730 eine Hauptanregung für die Söhne Wilhelm Friedemann und Philipp Emanuel, die als Solisten am Kielflügel gemeinsam mit dem Vater musizierten. Im C-dur-Konzert für 2 Klaviere (BWV 1061) beobachten wir das Charakterthema in vollendeter Form. Es beruht hier auf drei Gliedern, zuerst in Viertel-, dann in Sechzehntel-, schließlich in Achtelrhythmik (Beispiel 21).

21. J. S. BACH, Konzert für 2 Klaviere C-dur



Derartige Werke zeigten vorbildlich, wie man ein Thema anlegt, um mit seiner Motivik das ganze Stück durchzugestalten. So blieb denn für die Bachschule Einheitsgestaltung des Satzes charakteristisch. Vor allem Philipp Emanuel Bach hat an diesem Prinzip festgehalten, auch als es nicht zeitgemäß war, und es in das Zeitalter der Klassik hinübergerettet. Den Mittelpunkt bildet hierbei seine dreisätzige Klaviersonate, deren erster Satz Altes und Neues in höchst anregender Form zusammenfaßt. Der Anfangssatz beruht nicht notwendig auf einem Charakterthema, sondern führt auch das Einmotivthema fort, wie in der 1. und 3. Preußischen oder der 2. Württembergischen Sonate. Als originell und vorbildlich empfand jedoch die Zeit ein Charakterthema nach Art der 1. Württembergischen Sonate (Beispiel 11). Seine Wirkung reicht von Johann Gottfried Müthel, dessen 1. Sonate 1756 unverkennbar danach geformt ist, bis zu dem Bach-Enkelschüler Johann Wilhelm Hässler[2]. Ein so

[1] Den Zusammenhang des Köthener Instrumentalschaffens behandelt H. BESSELER, *Zur Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs*, Max Schneider-Festschrift 1955.

[2] Man vergleiche das Anfangsthema der 2. Sonate in HÄSSLERS *Sechs leichten Sonaten*, II. Teil, Erfurt 1787.

markantes Thema verrät meist schon die Absicht, den Satz einheitlich zu formen.

Die Einheitsgestaltung war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch andere Grundsätze zurückgedrängt worden, besonders durch Reihung und Kontrastdualismus. Schon Domencio Scarlatti, der Altersgenosse Joh. Seb. Bachs, verzichtet meist auf ein logisch-einheitliches Ausspinnen des Themas, das für ihn überhaupt geringe Bedeutung hat. An Prägnanz der Themensprache bleibt er weit hinter Bach zurück. Seine Klaviermusik ist nicht weniger originell, aber von anderer Art. Scarlatti springt mit Einfällen frei um, reiht Ähnliches und Verschiedenes aneinander, so daß es für den Aufbau seiner Sätze keine Regel gibt[1]. Auf dieser neuen Freiheit beruht nun das Lebendige im Kunstwerk. Die Reihung des Verschiedenen, oft mit Wiederkehr eines Hauptelementes, wird zum beliebten Formprinzip. Welche Rolle es noch beim jungen Mozart spielt, ersieht man etwa aus der F-dur-Klaviersonate von 1778 (K.-V. 332).

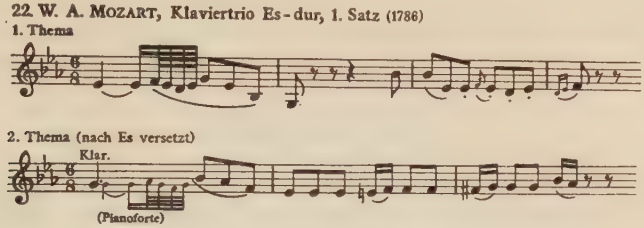
Das zweite Prinzip, der Kontrastdualismus, hat seinen Ursprung im Tutti-Solo-Gegensatz des Konzertes. Nach dessen Vorbild haben die Mannheimer unter Johann Stamitz dem Hauptthema der Sinfonie ein lyrisch-kantables gegenübergestellt. Es bedurfte freilich noch vieler Versuche, bis der Sonatenaufbau mit zwei kontrastierenden Themen erreicht war. Philipp Emanuel Bach stand hier etwas abseits, da er an der Einheitsgestaltung festhielt. Auch für Haydn war das zweite Thema keine Notwendigkeit; es fehlt bei ihm oft ganz oder wird aus dem ersten abgeleitet. Anders verhält sich dagegen Mozart. Er neigt von Natur zum Aneinanderreihen eines Überflusses von Einfällen. Zwei Themen sind das mindeste, mit dem er sich begnügt, und so spielt hier der Kontrastdualismus eine wichtige Rolle, zumal er den Instinkten des Dramatikers und Menschenschöpfers entspricht. Aus diesem Grunde wird die Einheitsgestaltung 1781 für Mozart ein Problem.

Damals schuf Haydn mit den Quartetten op. 33 einen neuen Maßstab für die Einheit des Werkes: „durchbrochene Arbeit“ als Inbegriff der Quartettpolyphonie, „thematische Arbeit“ zur Ausprägung eines Charakters. Es war der Abschluß seiner vieljährigen Auseinandersetzung mit Philipp Emanuel Bach. Es war zugleich das Vorbild, mit dem sich Mozart auseinanderzusetzen hatte. Seine Haydn-Quartette von 1785 zeigen Beherrschung der neuen Technik. Vor allem übernimmt Mozart nun das Prinzip der Einheitsgestaltung. Der Kontrastdualismus bleibt als dramatischer Gegensatz, aber die beiden Themen werden gewissermaßen auf eine höhere Einheit zurückgeführt. Man beobachtet das Verfahren beispielhaft im Es-dur-Klaviertrio von 1786 (K.-V. 498). Das zweite Thema des Anfangssatzes greift in der Melodiekurve von Takt 1–2, im Gesamtverlauf des viertaktigen Vordersatzes, auch in Einzelwendungen auf das erste Thema zurück (Beispiel 22). Beim Einsatz der Klarinette Takt 25 wirkt

[1] Hoffmann-Erbrecht, *Deutsche und italienische Klaviermusik*, S. 68–74.

es trotzdem neuartig und kontrastierend. Wenn jedoch in Takt 35 das Pianoforte den Doppelschlag zu Anfang hinzufügt, wird der Hörer unversehens wieder in den Bannkreis des Hauptthemas zurückgelenkt.

22. W. A. MOZART, Klaviertrio Es-dur, 1. Satz (1786)



Einheitsgestaltung solcher Art beherrscht nun Mozarts Instrumentalmusik, teils in ausgeprägter, teils in verhüllter Form. Ihr Ziel war die Darstellung eines „Charakters", wie es von der klassischen Kunsttheorie formuliert wird[1]. Dort steht im Mittelpunkt der Mensch als Individualität. Personhaft-einmalig, bildet er das höchste Thema der Kunst. Sein Charakter vereinigt Verschiedenartiges und Widersprechendes zu einem Ganzen. Er ist Einheit in der Mannigfaltigkeit. Einen „Charakter" musikalisch auszuprägen, dazu dient als Hilfsmittel die thematische Arbeit. So kehrt in der Klassik die Einheitsgestaltung Bachs auf höherer Stufe wieder. Lag damals der Kontrast nur im Thema selbst, so liegt er nun im Gegensatz abgeschlossener Formteile, die trotzdem ein Ganzes bilden[2].

Es muß als geschichtliches Verdienst Philipp Emanuel Bachs anerkannt werden, daß er an der Einheitsgestaltung immer festhielt. Man hat ihm dies zum Vorwurf gemacht, wobei man vom Dualismus der Sonatenform ausging. Der Dualismus ist jedoch nicht das letzte. Er fügt sich in die höhere Einheit der Form, so wie der Gegensatz der Themen in der Einheit des „Charakters" aufgeht. Philipp Emanuel hat also recht behalten, als er jenes Prinzip, das ihm als väterliches Erbe am Herzen lag, gegen andere Zeitströmungen verteidigte. Damit gab er einem Joseph Haydn immer wieder stärkste Anregung, bis zur Stilwende von 1781.

Grundlage der Entwicklung war die thematische Arbeit, die Johann Sebastian Bach um 1720 im Konzert geschaffen hat. Hier gesellte sich das Charakterthema für Gruppen- und Solokonzert zum Charakterthema für Klavier. Mittelpunkt für die neuen Errungenschaften wurde bald das Tasteninstrument.

[1] „Über Charakterdarstellung in der Musik" schrieb auf Bitten SCHILLERS CHRISTIAN GOTTFRIED KÖRNER einen Aufsatz für die Horen 1795. Wiederabdruck: CHR. G. KÖRNER, *Ästhetische Ansichten* (1808); Gesammelte Schriften, hrsg. von A. STERN (1881). Eine Neuausgabe dieser Abhandlung, hrsg. von W. SEIFERT, erscheint in den „Jenaer Beiträgen zur Musikforschung".

[2] Daß BACH in seinen Orgeltriosonaten sogar den Kontrast von zwei Themen sowie einen Mittelteil mit durchführungsartigem Charakter vorwegnimmt, zeigt die vom Verfasser angeregte Studie von W. SCHRAMMEK, *Die musikgeschichtliche Stellung der Orgeltriosonaten von Bach*, BJb 1954.

So lebt in der Klaviersonate Philipp Emanuel Bachs nicht nur das Charakterthema fort, sondern auch das Prinzip der thematischen Arbeit und der Einheitsgestaltung. Die Bachschüler waren sich dieses Vermächtnisses bewußt. Johann Philipp Kirnberger sagte 1782 von Bach: *Jedes Stück hat bey ihm einen zur Einheit geführten bestimmten Charakter*[1].

Zusammenfassung

Wie das II. und IV. Kapitel gezeigt hat, läßt sich das Prinzip der Individualität, ein Kernphänomen der klassischen Kunst, bis zu Bach zurückverfolgen. Das von ihm geprägte Charakterthema in der Instrumentalmusik war ein Ausdrucksmittel für das Einmalig-Individuelle. Man hat den persönlichen Zug in der Bachschen Kunst immer empfunden, aber sie gewissermaßen aus der Geschichte ausgeklammert, als eine Sondererscheinung, die etwas Unerklärliches, Wunderbares an sich trug. Es ist eine dringende Aufgabe, Bach endlich in die Gesamtwelt des 18. Jahrhunderts einzufügen und schon bei ihm den Durchbruch der Individualität anzuerkennen. Das steht nicht im Widerspruch zum religiösen Grundcharakter seiner Kunst.

Der europäische Begriff der Individualität wurzelt im Christentum. Als er sich herausbildete, in der zweiten Hälfte des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war für den einzelnen vor allem das Verhältnis zu seiner Glaubensgemeinschaft wichtig. Bach hielt an der orthodoxen Kirche und ihrer Symbolwelt fest, gab ihr mehr und mehr den Vorrang, um schließlich der Zeitentwicklung überhaupt entgegenzutreten. Der Durchbruch der Individualität erfolgte hier im neutralen Bezirk der Instrumentalmusik. Er führte nicht etwa sogleich zum freien Kunstwerk im Sinne der Klassik. Es war wohl kein Zufall, daß die Chromatische Fantasie, die am stärksten in diese Richtung deutet, ein isolierter Versuch blieb. Bachs Hauptwerke sind nach wie vor als Zyklen angelegt, in deren Ordnung sich das Individuelle einfügt.

Entscheidend blieb jedoch die Prägung des Charakterthemas, des neuen Sprachmittels für das Einmalig-Persönliche. Zu ihr gesellt sich der Durchbruch des Gefühlshaften, womit neben dem bereits vorgeformten deutschen Expressivstil die neue Ausdrucksdynamik ins Leben trat. Ihr Träger war die Klaviermusik. Hier konnte die junge Generation anknüpfen, deren Weg nach und nach zur Säkularisierung führte. Als Hauptfigur erweist sich Philipp Emanuel Bach, künstlerisch ungleichwertig, aber geschichtlich das Verbindungsglied zwischen dem Vater und der Klassik. Wenn Joseph Haydn sein Vorbild nachdrücklich anerkannt hat, so war dies wohlbegründet.

---

[1] J. Ph. Kirnberger, *Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Komposition,* Berlin 1782, S. 4.

Im Zusammenhang des 18. Jahrhunderts darf man also folgende Vorgänge als wichtig betrachten:

I. a) Seit 1716 wurde das Gefühlshafte in Gestalt „inneren Singens" die Grundlage der Bachschen Polyphonie (S. 7). Zum kantablen Orgelstil trat um 1720 der expressive Klavierstil, der vor allem durch Philipp Emanuel Bach in die Sprache der Empfindsamkeit einging (S. 10).

I. b) Seit etwa 1720 war die Expressivpolyphonie des von Bach geschaffenen „feierlichen Klavierstücks" mit einer Ausdrucksdynamik verbunden, obwohl Bach am Kielflügel festhielt (S. 27). 1756 forderte der Bachschüler Johann Gottfried Müthel als erster für Sonaten das Hammerklavier (S. 31).

II. Um 1720 schuf Bach sowohl für Konzerte wie für Klavier- und Orgelfugen das auf Gliederung und Kontrast beruhende „Charakterthema" (S. 17 und 35). Die Bachschüler bringen es vor allem im 1. Satz ihrer Klaviersonate. Philipp Emanuel Bach hat mit diesem Vorbild auf Joseph Haydn gewirkt (S. 19–20).

III. a) Ausgehend von der Chromatischen Fantasie 1719, bringt Bach auch in geschlossenen Formen öfters eine auf Überraschung beruhende „erlebnishafte" Harmonik (S. 29). Der hier neu auftretende Zug des „Originellen", von Philipp Emanuel Bach fortgeführt, gipfelt in der freien Fantasie der Geniezeit (S. 21).

III. b) Das individuell-persönliche Musikerlebnis, von Bach in der Chromatischen Fantasie herangezogen, führte zur Umwandlung der bisherigen Strukturform in die neue „Erlebnisform" (S. 25–29). Besondere Bedeutung hat hierbei seit etwa 1720 der langsame Satz in der Klaviermusik, bei Johann Gottfried Müthel 1756 der Sonaten-Mittelsatz, später bei Philipp Emanuel Bach außerdem die Fantasie (S. 31–32).

IV. Um 1720 drang Bach, vom Charakterthema ausgehend, in Konzertsätzen zur „thematischen Arbeit" vor (S. 33). Das Prinzip der Einheitsgestaltung des Satzes, um 1730 auch im Klavierkonzert angewandt, lebt in der Klaviermusik der Bachschule fort (S. 35). Philipp Emanuel Bach hat an ihm stets festgehalten und hierdurch auf Joseph Haydn gewirkt, bis zur „klassischen" Wende von 1781.

Römische Hymnenzyklen des späten 15. Jahrhunderts

von

RUDOLF GERBER

Über das ganze 15. Jahrhundert hinweg läßt sich in Italien eine zwar nicht besonders reichhaltige und dichte, aber doch stete und im einzelnen auch gewichtige Überlieferung des mehrstimmigen Hymnus feststellen. Es ist bemerkenswert, daß dabei der Name Dufay immer wieder auftaucht und Dufay-Hymnen in den ober-, mittel- und süditalienischen Quellen vom vierten Jahrzehnt bis zum Ende des Jahrhunderts mit einer gewissen Regelmäßigkeit zutage treten. Am auffallendsten aber ist am Ende dieses Zeitraums die förmliche Neuauflage des nahezu vollständigen Dufayschen Hymnenzyklus, wie er zuerst in Bologna, Liceo musicale 37 (neuerdings Q 15), und Modena, Bibl. Est. lat. 471 (neuerdings A. x. 1, 11), erscheint. Dies geschieht kurz nach 1500 in dem Codex 15 der Cappella Sistina, der vermutlich unter Papst Julius II. (1503 bis 1513) angelegt wurde. Trotz der inzwischen völlig gewandelten Stillage werden Dufays Hymnen in diese repräsentative Quelle aufgenommen, und zwar sowohl in ihrer Originalgestalt, als auch teilweise in modernisierten Bearbeitungen. Diese Tatsache mag wohl als ein gleichsam indirekter und nachträglicher dokumentarischer Beweis für die Vermutung H. Besselers gelten, daß die Hymnen ehemals für die Cappella Sistina komponiert worden sind. Denn es ist kaum einzusehen, warum zu Beginn des 16. Jahrhunderts die zu dieser Zeit längst „veralteten" Dufay-Hymnen in eine zentrale Quelle der päpstlichen Kantorei als Hauptbestandteil und Grundschicht eingebaut wurden, wenn sie hier nicht zuvor schon Heimatrecht besessen haben. Es dürfte daher zweifelsfrei sein, daß Dufay während seines römischen Aufenthalts (1428 bis 1433) die Hymnen für den dortigen Offiziumsgebrauch geschaffen hat (nach Besseler 1433), wo sie über sieben Jahrzehnte hinweg lebendig blieben, um zu Beginn des 16. Jahrhunderts in dem umfassenden Hymnarium des Codex 15 der Cappella Sistina erneut in ihrer Gültigkeit bestätigt zu werden – wenn auch nun vermehrt durch zeitgenössische Hymnensätze –, bis sie schließlich durch das im dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstandene Hymnarium des Costanzo Festa endgültig außer Kraft gesetzt wurden.

Aber nicht nur die Tatsache, daß Dufays paradigmatische Hymnensätze eine derart bestimmende Stellung in der italienischen Quellenüberlieferung des 15. Jahrhunderts einnehmen und fast ein Jahrhundert lang innerhalb der päpstlichen Kapelle lebendig blieben, ist beachtenswert. Ebenso bedeutungsvoll ist der Umstand, daß, worauf Dufays Hymnenüberlieferung schon deutet, die päpstliche Kapelle offenbar ein besonderer Mittelpunkt der figuralen Hymnenpraxis war. Vielleicht darf man noch einen Schritt weitergehen und die Vermutung aussprechen, daß die päpstliche Kapelle die planmäßige Einführung des mehrstimmigen Hymnus in das Offizium schon in einem weit früheren Stadium entscheidend gefördert hat. Es handelt sich hier um den Zeitraum, da die Päpste im Exil in Avignon residierten, vornehmlich um die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts, als sich Avignon zu einem musikalischen Mittelpunkt entwickelte, auch hinsichtlich der Anfertigung und des Verkaufs von Handschriften mit Motetten, Messen, Balladen usw.[1]. In diesem Zusammenhang gewinnt die Hs. Apt, in der die figurale Hymnenpflege ihren ersten Niederschlag gefunden hat[2], besonderes Interesse.

Die Hs. der Kathedralbibliothek von Apt (Vaucluse) hat in jüngerer Zeit wiederholt die Aufmerksamkeit auf sich gezogen[3]. Ihre Hauptbedeutung ist wohl darin zu erblicken, daß sie noch betonter und umfassender als die etwas ältere Hs. von Ivrea der Kirchenmusik jüngeren Gepräges, d. h. der Ordinariumskomposition, den Vorzug gibt. Einzigartig aber wird sie dadurch, daß sie zum erstenmal auch eine geschlossene Hymnensammlung für einige Hauptfeste des Kirchenjahrs darbietet, womit sie langehin allein dasteht. Die auffallende Ausschließlichkeit, mit der hier ein kirchenmusikalisches Repertoire in Erscheinung tritt, läßt die Frage nach dem Entstehungsort und Verwendungszweck der Hs. berechtigt erscheinen. Obwohl dokumentarische Unterlagen fehlen, wird man der von Besseler und Gastoué ausgesprochenen Vermutung beipflichten müssen, daß der Inhalt der Hs. zu dem kirchenmusikalischen Repertoire des päpstlichen Hofes in Avignon gehörte und daß die Hs. (wie Gastoué annimmt) in späterer Zeit (16. Jh.) an die Kathedrale des benachbarten Apt ausgeliehen und von hier nicht wieder zurückgegeben wurde. Behält man im

---

[1] Vgl. F. X. Haberl in VfMw III, S. 211 ff., sowie H. Besseler, AfMw VII, S. 200.

[2] Die meist nicht mensuralen zweistimmigen Hymnensätze des 12.–14. Jahrhunderts (Stimmtauschsätze) mit ihrer uniformen Modellmelodik müssen unter andern Gesichtspunkten betrachtet werden und können hier außer Betracht bleiben. Vgl. hierzu P. Wagner in der Festschrift für J. Wolf (1929, S. 207) und J. Handschin in Acta Musicologica VII (1935, S. 67 ff.), der den Frühtyp des Stimmtauschhymnus ausführlich beschreibt und quellenmäßig belegt.

[3] Vgl. die Literatur bei Besseler, a. a. O., S. 201, der den Inhalt der Hs. tabellarisch zugänglich macht. Besonders sei verwiesen auf A. Elling, *Die Messen und Hymnen der Hs. von Apt* (ungedr. Göttinger Dissertation 1924), ferner auf die NA des Codex *(Le Ms. de Musique du trésor d'Apt)* von A. Gastoué (1936), dazu die Besprechung von G. de Van in Acta Mus. XII, S. 64.

Auge, daß die Hs. Apt höchstwahrscheinlich im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts in Südfrankreich (möglicherweise in Avignon) entstanden ist und den kirchenmusikalischen Zwecken der römischen Kurie im Exil diente, so rücken auch die hier dargebotenen Hymnen in eine besondere Beleuchtung. Die Vermutung ist nicht unbegründet, daß eine systematische Pflege des mehrstimmigen Hymnus im päpstlichen Gottesdienst während des avignonesischen Exils (nach 1350) ihren Anfang nahm und daß dabei die Apter Hymnen als erste Exempel ihrer Gattung Verwendung fanden. Diese Hymnensätze heben sich von allen Vorläufern auf diesem Gebiet außer der bei ihnen zum erstenmal zutage tretenden Geschlossenheit und der zwar noch etwas zaghaft beginnenden Gruppierung „per totum annum" auch in stilistischer Hinsicht ab. Sie bilden in der strengen Wahrung der den Texten zugehörenden Melodien, in deren Verlegung in den Diskant, in der „ornamentalen Kolorierung" dieser Choraldiskante und schließlich auch in der spezifischen Tonsatzgestaltung eine Einheit und sogar einen „neuen Stil", der spürbar auf Dufays Hymnen der 1430er Jahre vorausweist. Zwischen den Apter Hymnen und Dufays Zyklus herrscht ein auch im Stilistischen greifbarer Zusammenhang, der weitgehend durch den gemeinsamen Ort – die päpstliche Kapelle –, wo beide Gruppen in verschiedenen Epochen zur Verwendung kamen, begünstigt oder geradezu bedingt war. Mit hoher Wahrscheinlichkeit blieben die Apter Hymnen in der päpstlichen Kapelle auch nach der Rückkehr aus dem Exil im Gebrauch und wurden erst nach 1430 durch Dufays Werke abgelöst.

Schließlich wird man der sich immer mehr festigenden figuralen Hymnenpflege, wie sie sich seit Avignon in der päpstlichen Kapelle vollzog, auch eine Wirkung nach außen zuschreiben dürfen, besonders seit dem zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, als das Konzil von Konstanz vier Jahre hindurch die höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträger aller europäischer (und vieler außereuropäischer) Länder an den Ufern des Bodensees versammelte. Von besonderer Bedeutung war dabei die Erscheinung, daß hier zum ersten und einzigen Male die päpstliche Kapelle im Gefolge des Papstes erschien und Messe und Offizium in der ihr eigenen Weise durch die musica figuralis ausschmückte[1]. Wenn nicht schon zuvor, so werden hier die Kirchenfürsten und Bischöfe der verschiedenen Länder, die mit ihren Kantoreien und capellae magistri den Gottesdienst zelebrierten, auch den neuartigen avignonesisch-römischen Hymnengesang unmittelbar kennengelernt haben. Und wenn seit dem zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts die Hymnenkomposition allenthalben rasch an Boden gewinnt, so wird dies nicht zuletzt und gewiß zu einem guten Teil dem unvergleichlichen internationalen Zusammenströmen während der Konstanzer Synode, sowie den damit verbundenen vielfältigen künstlerischen Anregungen

---

[1] O. zur Nedden, *Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert,* Kassel 1931, S. 48.

und Austauschmöglichkeiten zuzuschreiben sein, die u. a. das Interesse auch auf den spezifischen Hymnenvortrag der päpstlichen Kapelle lenkten[1].

Aus dem Bereich der hier kurz umrissenen vatikanisch-päpstlichen Hymnenmehrstimmigkeit vor 1500 sollen zwei Jahreszyklen vom ausgehenden 15. Jahrhundert herausgegriffen und in stilistischer Hinsicht untersucht werden. Der eine wurde bereits erwähnt: es ist das riesenhafte, 71 Einzelsätze verschiedenster Art umfassende Hymnarium des Codex 15 der Cappella Sistina. Das zweite Denkmal ist die wesentlich kleinere, auch nicht unmittelbar zum Singrepertoire der päpstlichen Kapelle, sondern in einem allgemeineren Sinne in den vatikanischen Bereich gehörende Hymnensammlung des Codex B 80 aus dem Archivio di San Pietro[2]. Diese Hymnengruppe, über deren ursprüngliche Bestimmung nichts zu ermitteln war, möge hier zunächst betrachtet werden.

Die Hymnen der Hs. B 80 des Archivio di San Pietro

Nr.	Folio	Text	Liturgische Bestimmung	Komponist	Stimmenzahl
1	1	Vexilla regis	[Tempore Passionis]		4
2	31′	Ut queant laxis	Nat. Joh. Bapt.		4
*	49	Veni creator (nur Diskant)			
3	181′	Conditor alme	Adventu Dom.		3
4	182	Christe redemptor . . . conserva	Omn. Sanct.	[Dufay][3]	(3)
5	182′	Hostis Herodes	Epiph. Dom.		3
6	183	Ave maris stella	BMV		3
7	183′	Jesu nostra redemptio	[Ascens. Dom.]		3

[1] Sicherlich darf man auch das Auftauchen eines Apter Hymnensatzes, des Bekennerhymnus „Iste confessor", in dem um 1440 niedergeschriebenen ältesten Trienter Codex 87 und die vielleicht noch ältere Eintragung in die liturgische Hs. Cambrai 29 in diesem Sinne verstehen. H. Besseler (AfMw VIII, S. 237, 241) weist übrigens darauf hin, daß sich dieser Satz auch schon in der 1376 niedergeschriebenen nordfranzösischen Hs. Trémoille findet, was zwar wahrscheinlich, aber mangels thematischer Hinweise nicht vollauf beweisbar ist.

[2] Auf den Inhalt dieser Hs. hat zum erstenmal F. X. Haberl in der VfMw I, S. 471, hingewiesen.

[3] Der Satz gehört primär zu Dufays Weihnachtshymnus „Christe redemptor . . . ex patre" (Chw. 49 Nr. 2, hier auch Konkordanzen). Seine Übernahme auf den ähnlich beginnenden Allerheiligentext (s. o.) – im 15. und 16. Jh. ein häufiger Brauch – wird durch die den beiden Texten gemeinsame Melodie ermöglicht. Im übrigen war im Falle der beiden Dufay-Hymnen diese Parodierung nicht nur einseitig, sondern wechselseitig. Der von Dufay zum Allerheiligentext geschaffene real 3stge. Satz (Chw. 49 Nr. 17) wird in Sist. 15 fol. 7'/8 (noch nicht in den früheren Quellen Bol. und Mod. B.) auch zu einer Strophe des Weihnachtshymnus gesungen. Vgl. die Tabelle zu Sist. 15 unten S. 51.

Nr.	Folio	Text	Liturgische Bestimmung	Komponist	Stimmenzahl
8	184	Veni creator	Pentec.	[Dufay][1]	3
9	184′	O lux beata	[Trinit.]	[Dufay][2]	3
10	185	Pange lingua	[Corp. Christi]		3
11	185′	Aeterne rex altissime	[Ascens. Dom.]		3
12	186	Aurea luce	[Ss. Petri et Pauli]	[Dufay][3]	3
13	186′	Lucis creator	[Dominica in Vesp.]		3
14	187	Urbs beata	Dedic. Eccl.		3
15	187′	Deus tuorum militum[4]	[Unius Martyris]		3
16	188	Jesu corona virginum	De Virginibus		(3)
17	188′	Sanctorum meritis	[Plurim. Sanct.]		3
18	189	Ad coenam agni	[Resurrect. Dom.]		3
19	189′	Exsultet coelum	De Apostolis	[Dufay][5]	3
20	190	Audi benigne	[Quadragesima]		3
21	190′	Vexilla regis	[Tempore Pass.]		3
22	191	Adesto sancta trinitas	[Trinit.]		3
23	194	Ave maris stella	BMV		3
24	219	Iste confessor	Unius conf.		3
25	246′–248′	Hostis Herodes (vierteilig)	Epiph.		4

In diesem immerhin ansehnlichen Repertoire stellen die zwanzig Sätze Nr. 3 bis 22 eine geschlossene, paläographisch und stilistisch einheitliche Hymnengruppe dar, der auch die beiden abgesplitterten Sätze Nr. 23 und 24 noch zuzuzählen sind. Das nur als Diskant erhaltene „Veni creator", fol. 49, wurde nicht mitgerechnet. Dieser Kernbestand läßt die Anordnung im Kirchenjahr deutlich erkennen, die sich allerdings in den letzten Sätzen (von Nr. 18 an) auflöst. Die peripher gelegenen Sätze Nr. 1, 2, 25 heben sich deutlich davon ab. Sie sind die einzigen vierstimmigen Stücke der ganzen Hymnenfolge, dazu von anderer, jüngerer Hand geschrieben und repräsentieren auch ein jüngeres Stadium[6]. Sämtliche Hymnen sind unsigniert. Doch lassen sich, wie aus der Tabelle

[1] NA und Quellen in Chw. 49 Nr. 9.

[2] NA und Quellen in Chw. 49 Nr. 10.

[3] NA und Quellen in Chw. 49 Nr. 14.

[4] Hier handelt es sich um Dufays Choraldiskant aus dem originalen Fauxbourdonsatz Chw. 49 Nr. 19, nun aber mit zwei neuen, nicht von Dufay herrührenden Tenören versehen, die den Satz zu einem real 3stgen. erheben (NA in Chw. 49, Anhang Nr. 5a).

[5] NA und Quellen in Chw. 49 Nr. 18b. Von diesem Satz überliefern schon die primären Hss. eine (3)- und eine 3stge. Fassung. Unsere Quelle B 80 von San Pietro überliefert nur die 3stge., Florenz nur die (3)stge. Version. Sämtliche anderen Quellen enthalten beide Fassungen.

[6] Im Gegensatz zu den älteren Sätzen der Hs. sind sie in allen Stimmen textiert, jene hingegen nur in der Choralstimme.

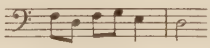
zu ersehen ist, fünf Dufay-Hymnen feststellen, dazu noch ein Dufay-Diskant (Nr. 15), der hier neu kontrapunktiert wird.

Wenn man eine stilistische Klassifizierung innerhalb des Hauptcorpus (3–24) versucht, so lassen sich zwei Gruppen auseinanderhalten, einerseits tripeltaktige, andererseits dupeltaktige Sätze. Beide Gruppen verlegen den Choral in den Diskant, die tripeltaktigen Hymnen in mäßiger, stufig gleitender Verzierung, die sich an den burgundischen Melodiestil anlehnt, sofern es sich dabei nicht überhaupt schon um Dufay-Hymnen handelt. Die dupeltaktigen Sätze hingegen zeigen eine deutliche Neigung zum planen, unverzierten Vortrag, wodurch eine gewisse Getragenheit und Gehaltenheit zustande kommt, die auch durch den ruhig-ausgeglichenen Tonsatz noch unterstrichen wird.

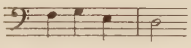
In der Gruppe der tripeltaktigen Hymnen überwiegen die Dufay-Sätze (Nr. 4, 8, 9, 12, 19). Da Dufays Hymnenzyklus zweckmäßigerweise im Zusammenhang und auf der Grundlage der primären Quellen zu betrachten ist, soll hier (und auch bei Gelegenheit der Dufay-Hymnen in Sist. 15) nicht näher auf diese Sätze eingegangen werden. Bei den restlichen Tripeltaktsätzen handelt es sich um Nr. 3, 14 und 15, von denen der letzte als Dufay-Bearbeitung ein Problem aufwirft, das hier hingegen näher untersucht werden soll, zumal es in Sist. 15 geradezu im Mittelpunkt steht.

Der Satz Nr. 15 unseres Codex repräsentiert einen verbreiteten Bearbeitungstyp, der schon zu Lebzeiten Dufays praktiziert wurde: ein Dufayscher Choraldiskant wird durch je eine neue Tenor- und Contratenorstimme andersartig kontrapunktiert. Der Choraldiskant selbst bleibt, abgesehen von ornamentalen Varianten innerhalb der Zeilenendklauseln, unangetastet. Das früheste Beispiel dieser Art ist der „Ave maris stella"-Satz Tr. 1579[1], der, obwohl nicht unmittelbar hierher gehörig, als Modellbeispiel kurz erläutert sei. Übermäßig selbständig ist die Neukontrapunktierung allerdings nicht ausgefallen, und doch ist der Satz von Dufays Gegenstimmenbehandlung wesentlich verschieden. Zunächst ist indessen die Abhängigkeit von Dufay ins Auge fallend. Nicht nur der neue Tenor gleitet oft in die Bahn von Dufays Fauxbourdontenor zurück[2], auch Dufays „Contratenor sine Fauxbourdon" (vgl. Chw. 49 Nr. 15) wird da und dort von dem Trienter Bearbeiter angedeutet. Vereinzelt handelt es sich dabei zwar um keine getreuen Übereinstimmungen, sondern um geringfügige Abwandlungen, tonliche Vereinfachungen des Dufay-Modells, so z. B. am Ende des Tenors, wo es bei Dufay heißt: in Trient dagegen:

1.



2.



[1] Vgl. die NA in Chw. 49, Anhang Nr. 4, dazu die Anmerkungen im Rev. Ber. unter Nr. 15 und die verfehlte Interpretation durch A. Orel in DTÖ XXVII 1, S. 22. Der Codex 92 von Trient, in dem der Satz steht, wurde vor der Mitte des 15. Jhs. niedergeschrieben.

[2] Von den 23 Takten des Satzes deckt sich nahezu die Hälfte mit Dufays Tenor.

Der hier zutage tretende Gegensatz zwischen Original und Bearbeitung gilt auch für diejenigen Tenor- und Contraabschnitte, die der Bearbeiter völlig neu gestaltet hat. Hieraus ergibt sich die erwähnte Gegensätzlichkeit zwischen beiden Sätzen. Während Dufays Tenor- und Contraführung differenziert, geschmeidig und stets irgendwie kantabel ist, bevorzugen die beiden Trienter Stimmen eine ruhigere Gangart, sind rhythmisch eintöniger, bewegen sich gern in einem kompakten Gleichschritt und bilden im ganzen mehr ein festes, im Akkordischen verwurzeltes Fundament als linienhaft-flüssige Diskantierstimmen.

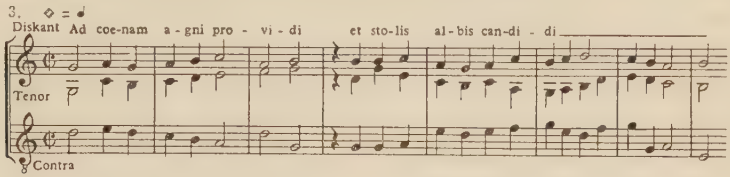
Im Gegensatz zu dieser Trienter „Ave maris stella"-Bearbeitung und eher in Anlehnung an die Gegenstimmenbildung eines real dreistimmigen Dufay-Satzes sind die Gegenstimmen unserer Nr. 15 (Chw. 49 Anh. Nr. 5a) selbständiger. Besonders der Tenor macht sich von der Sextenführung des alten Dufayschen Fauxbourdontenors (Chw. 49 Nr. 19) fast vollkommen frei. Nur geringe Reste finden sich davon über Tenor und Contra verteilt, die beide ein hohes Maß rhythmischer Beweglichkeit zeigen und auch in dieser Hinsicht von der Trienter „Ave maris stella"-Bearbeitung abweichen. Eine weitere Besonderheit, die auch andere Dufay-Bearbeitungen gegen 1500 zeigen und die im allgemeinen für die Zeit charakteristisch ist, sind Terzenparallelen der Tenöre und Dezimenparallelen zwischen Diskant und Tenor (bei Dufay nur in Ansätzen). Verwunderlich bleibt indessen die etwas altertümliche Respektierung der Zeilenzäsuren durch gemeinsames Abkadenzieren (Zäsurpausen), was bei Dufay in dieser Form kaum anzutreffen ist.

Die beiden restlichen tripeltaktigen Hymnen, Nr. 3 und 14, distanzieren sich noch weiter von Dufays Hymnenstil als diese Bearbeitung. Zwar besitzt Nr. 3 eine Dufaysch fließende Diskantstimme (allerdings im Gegensatz zu Dufays beinahe unverzierter Vertonung gerade dieses Textes! vgl. Chw. 49 Nr. 1). Eine Besonderheit des gleichen Satzes ist die Zeileneingangsimitation zwischen Diskant und Tenor in der 2. und 4. Zeile und gleichzeitig die noch stark spürbare Fauxbourdonharmonik. Diese innere Gegensätzlichkeit, das Nebeneinander von Neuem und Altem, das an den ebenfalls tripeltaktigen Hymnentyp von A. Janue (in Florenz, Bibl. Naz. Magl. XIX 112 bis) gemahnt, verleiht dem klangvollen Satz einen eigenen Reiz.

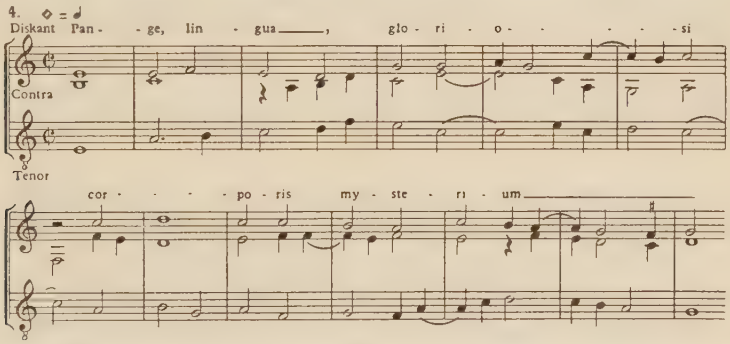
Das letzte Tripeltaktstück, Nr. 14, zeigt im Unterschied zu den bisherigen Sätzen eine schlichte und beinahe formelhaft-steife, den Choral kaum umschreibende Diskantmelodik, die in der Bevorzugung des planen ♩ ♩ ♩-Duktus, schematischer Synkopen, sowie in dem Zurücktreten der punktierten und gemischten Dufay-Rhythmen, der flüssigen Klauselmelodik à la Dufay und schließlich in der Andeutung eines quasi konduktischen Satzes mit rhythmischem Gleichschritt näher bei den Hymnensätzen von Binchois als bei denjenigen Dufays steht. Auch in den erwähnten Janue-Hymnen stellt man die hier beobachtete geringere melodisch-rhythmische Elastizität fest.

Einheitlicher ausgeprägt sind die dupeltaktigen Hymnen, auf denen

zahlenmäßig der Nachdruck liegt. Es handelt sich um die Nummern: 5, 6, 7, 10, 18, 20, 21, 22, 23, 24. Die Sätze Nr. 18 und 20 repräsentieren in dieser Gruppe die urwüchsige Grundform, wobei Nr. 18 wie ein in Richtung auf die Frottola verwandelter Apt-Nachzügler anmutet. Der bei Nr. 14 gegebene Hinweis auf die kaum ins Gewicht fallende Choralkolorierung, die uniforme Rhythmik und den akkordisch geschlossenen Satz gilt hier noch in höherem Maße. Der Anfang von Nr. 18 möge dies veranschaulichen:



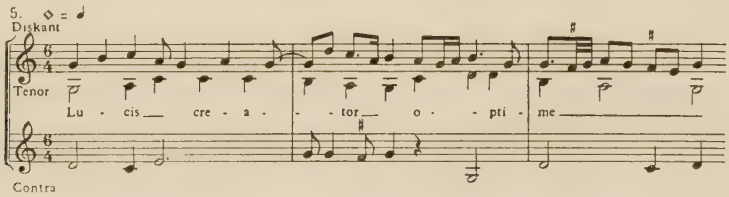
Die übrigen Sätze sind durch die vorherrschende Brevis- und Longarhythmik getragener, gemessener. Gelegentlich kündigt sich eine größere Beweglichkeit im Tonsatz und eine differenziertere Melodik im Choraldiskant in schwachen Umrissen an, wie etwa in Nr. 21 und 22. Aber auch hier herrscht noch säulenhafte Akkordik vor, die sich zu keiner stimmlichen Eigenbewegung auflichtet. Das folgende typische Beispiel aus Nr. 10 möge diese Eigenart verdeutlichen, zugleich auch die helle Klanglichkeit, die Fauxbourdonreste mit Dreiklangsharmonik paart:



Auch die bei Janue zutage tretende Dupeltaktgruppe zeigt in ihrer Gehaltenheit stilistische Beziehungen zu vorstehenden Sätzen aus S. Pietro B 80. Nur bringen die Janue-Hymnen, sowohl die tripel- als auch die dupeltaktigen, noch bemerkenswerte Ansätze zu Zeileneingangsimitationen mit. In dieser Hinsicht hängt Nr. 24 am stärksten mit dem Janue-Typ zusammen: bei aller akkordischen Festigkeit des Tonsatzes fallen die Imitationsmarken zu Beginn der 2. und 7. Halbzeile belebend ins Gewicht. Der (gleich Nr. 24) zum Kernbestand gehörige Satz Nr. 23 verkörpert jedoch spürbarer ein stilistisch jüngeres Stadium. Hier fallen neben der relativ stark ausgezierten Choraldiskantstimme die verhältnismäßig bewegten Unterstimmen auf, die sich vereinzelt (auch außerhalb fauxbourdonmäßiger Führung) zu Terzenparallelen zusammenschließen und

Ansätze zu Zeilenzwischenspielen bilden, während die typischen Fälle dieser Hymnengruppe die Zeilenzäsuren nur durch Stillstände markieren.

Nur wenige Sätze in dem Kernbestand der Hymnensammlung lassen sich nicht in diese beiden Hauptgruppen einreihen. Auf ihre Sondermerkmale sei kurz verwiesen. Der tripeltaktige Fauxbourdonsatz Nr. 16 zeigt in seinem starren Sextenschematismus Beziehungen zu den Fauxbourdonhymnen von Janue, wenn auch die Imitationsmarke zu Beginn – bei Janue nur in real dreistimmigen Sätzen – etwas Eigenes darstellt. Andere Besonderheiten zeigt der (figuraliter sonst nicht aufweisbare) Himmelfahrtshymnus Nr. 11, ein tripeltaktiger Satz, dessen klangvoll schwere Männerchorlage (für drei tiefe Stimmen) und schlichte, eher vereinfachte als verzierte Choralphraseologie (im Superius) wiederum lebhaft an Binchois erinnern. Ganz aus dem Rahmen fallen Nr. 13 und 17, die, wie gegensätzlich sie auch sein mögen, zu den reifsten Tonsätzen des Kernbestandes gehören. Nr. 13 ist ein Tenorsatz, der den Choral quasi plan und pausenlos im Tenor vorträgt, während der Diskant die Allüren eines auszierenden Chansonsuperius annimmt und der Contra in der üblichen Weise Spring- und Füllstimme ist. Beachtenswert sind ferner die bewußte dreiklangsharmonische Klarheit und weitgehend tonal gefestigte Klangstruktur. Hier der Anfang:

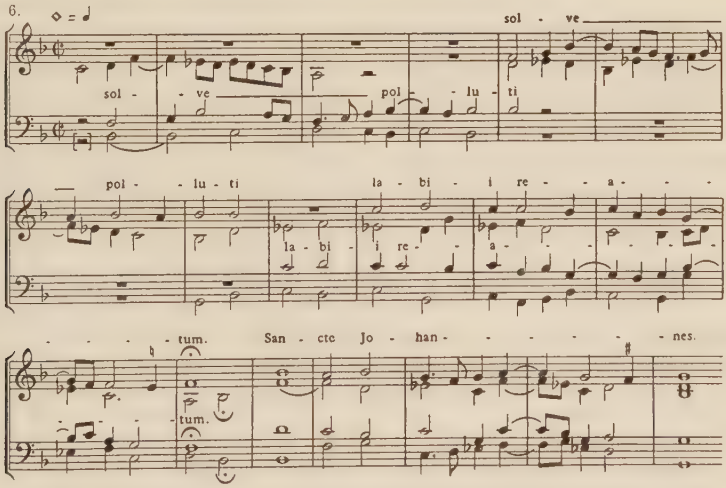


Von anderer Art ist Nr. 17, wo die sonst übliche einheitliche Satzstruktur zugunsten einer Kontrastanlage aufgegeben ist und der Choral von Halbzeile zu Halbzeile in wechselnder Gestalt zutage tritt. So erscheint die 1. Halbzeile als motettisches Trizinium mit gleichwertiger Verteilung des Chorals auf alle Stimmen. In der 2. Halbzeile liegt der Choral in Brevisrhythmik im Tenor, während die Gegenstimmen kleinrhythmisch diskantieren. Die 3. und 4. Halbzeile übertragen den Choral in Semibrevisrhythmik auf das sich imitierende Stimmenpaar Diskant und Tenor, in der 5. Halbzeile erscheint der Choral nur im Diskant, vom Tenor und Contra akkordisch ausharmonisiert usw. Das geschmeidige Ineinanderführen der verschiedenen Techniken weist auf ein jüngeres Entwicklungsstadium, die zäsurbetonte Gelenkigkeit, mit der die Glieder einander ablösen, auf ein ausgeprägtes Formgefühl, das vielleicht italienisch oder italienisch beeinflußt ist.

Nimmt man die Dufay-Sätze (aus der Zeit nach 1430) als ältesten Bestand des Zyklus an, so dürften die an Janue gemahnenden Sätze und die Neukontrapunktierung des Dufay-Diskants in das sechste oder siebente Jahrzehnt gehören

und die zuletzt erwähnten Kompositionen kaum später als zwischen 1470 und 1480 anzusetzen sein. Die zeitlichen Grenzen für die hier zutage tretenden Stilvarianten liegen somit in dem Halbjahrhundert zwischen 1430 und 1480.

Die vierstimmigen Nachträge Nr. 1, 2, 25 zeigen einen von diesem Kernbestand abweichenden Stil, der im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts beheimatet sein dürfte. Die beiden ersten Sätze (1, 2), die ein jüngerer Schreiber der Hs. voransetzte, haben mit den oben geschilderten dupeltaktigen Stücken die Getragenheit und Gehaltenheit, den quasi konduktischen Gleichschritt der einzelnen Stimmen gemeinsam. In Nr. 1 wird jedoch der Choraldiskant, der in Semibrevisrhythmik fortschreitet und nur die Zeilenenden figurativ auflöst, kanonisch verdoppelt. An den Zeilenanfängen ist außerdem der Tenor imitatorisch an den Choralsuperius gebunden, während sich der Baß als richtige Fundamentstimme erweist. Der schwere Vollklang dieses Satzes ist auch Nr. 2 eigen. Aber dieser Satz ist doch (im Vergleich zu der durchgängigen Kompaktheit von Nr. 1) stärker aufgelichtet. Nicht nur daß die Halbzeilen durch zweistimmige Zwischenspiele gegeneinander abgesetzt werden, der Zeilenvortrag selbst läßt gegensätzliche Satz- und Klangstrukturen erkennbar werden, die den üblichen „stile d'une teneur" bemerkenswert modifizieren. Während die beiden ersten Großzeilen den Typ des akkordisch geschlossenen Choraldiskantsatzes ausprägen, zerlöst sich die dritte Großzeile zunächst in „konzertante" Halbsätze (tiefes und hohes Duett), um in der zweiten Zeilenhälfte in einen Diskant-Tenorsatz einzumünden, der mit einer gewissen Emphase auf einer Fermate festläuft. Erst die letzte Kurzzeile, der Adonius „Sancte Johannes", gewährt wieder (wie am Hymnenbeginn) dem Diskant Übergewicht und Führung:



Die Abhebung der Schlußanrufung vom vorhergehenden und dessen kontrastvolle Gliederung ist schon in einem gewissen Sinne „sprechend", rhetorisch.

Von all diesen Hymnen sondert sich der letzte (Nr. 25), zugleich das Schlußstück der Hs., sichtlich ab. Er gehört zur Kategorie des „durchkomponierten" Hymnus, wie sie die Hymnensammlung in Sist. 15 kennzeichnet. Im allgemeinen wird dabei das Alternatimprinzip (strophenweiser Vortrag choraliter – figuraliter) noch gewahrt, nur daß nicht mehr ein einziger Tonsatz auf alle Figuralstrophen entfällt, sondern mehrere, verschiedenartige Sätze aufgeboten werden. Im vorliegenden Fall wurden jedoch mehr Figuralstrophen bereit gestellt als erforderlich sind. Ein erster Satz (4stg.) ist mit der ersten und zweiten Strophe textiert, ein zweiter Satz (3stg.) trägt die dritte Strophe vor, während die vierte und fünfte Strophe auf je einen weiteren Tonsatz entfallen. Für fünf Strophen stehen also vier verschiedene Sätze zur Verfügung, die in satztechnischer Hinsicht die Choralmelodie in hohem Maße motettisch interpretieren, d. h. das Übergewicht eines c. f. zugunsten des durchimitierenden Stils abschwächen, in dem auch starke kanonische Elemente noch bewahrt werden. Der dreistimmige Satz ist ein reiner Choralkanon der beiden Oberstimmen, das Trizinium an zweiter Stelle führt Diskant und Tenor quasi kanonisch, während der Contra in der üblichen Weise kontrapunktiert. In durchimitatorisch-motettischer Weise aufgelockert sind dagegen der erste und vierte Satz, die sich beide (wie übrigens auch die beiden andern) durch bemerkenswerte Geschmeidigkeit in der Stimmführung und, trotz der imitatorischen Gelenkigkeit, durch eine geradezu konduktische Gleichrhythmik sowie eine weitgehend abgeklärte Dreiklangsharmonik auszeichnen. Diese vierteilige Hymnenkomposition gehört bereits ins 16. Jahrhundert und als „durchkomponierter" Hymnentyp in die Nähe der Hymnen von Sist. 15, die im folgenden noch ausführlich zu würdigen sind.

Die Hymnen des Codex 15 der Cappella Sistina

Wie schon eingangs erwähnt wurde, ist Sist. 15 für die Geschichte der Hymnenkomposition vor allem dadurch von Bedeutung, daß hier nicht nur der Dufaysche Hymnenzyklus – übrigens in keinem Falle signiert, sondern durchweg anonym – von neuem „aufgelegt", sondern auch nach verschiedenen Richtungen bearbeitet wurde. Mit diesen Dufay-Hymnen bzw. -Bearbeitungen wurden alsdann zeitgenössische Sätze – zeitgenössisch von 1500 aus verstanden (auch hier nur vereinzelt signiert, z. B. Josquin, de Orto) – zu mehrteiligen Hymnen verbunden, die die folgende Tabelle zu veranschaulichen sucht. Die gerad-

Nr.	Folio	Text	Liturgische Bestimmung	Komponist	Stimmenzahl
1		Conditor alme	[Adventu Dom.]		
	2′/3	a) 2. Str. ϕ			5
	3′/4	b) 4. Str. ○			4
	4′/5	c) 6. Str. ¢3			4
	4′	d) 7. Str. ○		[Dufay][1]	(3)

[1] Quellen und NA Chw. 49 Nr. 1.

Nr.	Folio	Text	Liturgische Bestimmung	Komponist	Stimmenzahl
2		Christe redemptor . . . ex patre	Nativ. Dom.		
	5′/6	a) 2. Str. ○		[Dufay][1]	(3)
	6′/7	b) 4. Str. ○			4
	7′/8	c) 6. Str. ○		[Dufay][2]	3
3		Hostis Herodes	Epiph. Dom.		
	8′/9	a) 2. Str. ○2			4
	9′/10	b) 4. Str. ○		[Dufay][3]	3
4		Lucis creator	[Dom. in Vesp.]		
	10′/11	a) 2. Str. C		de Orto	4
	11′/12	b) 4. Str. ¢		de Orto	4
5		Lucis creator [Alia Melodia][4]	[Dom. in Vesp.]		
	12′/13	a) 2. Str. ○			(3), 4[5]
	13′/14	b) 4. Str. C			4
6		Audi benigne	Quadragesima in feriis diebus ad Vesp.		
	14′/15	a) 2. Str. ○			4
	15′/16	b) 4. Str. ○		[Dufay][6]	3
7		Aures ad nostras	Quadragesima in Dominicis diebus		
	16′/17	a) 2. Str. ¢			(3), 4[7]
	17′/18	b) 4. Str. C 2			4
	18′/19	c) 6. Str. ¢		[Dufay][8]	3
	19′/20	d) 8. Str. ¢			4
8		Vexilla regis	Dominica de Passione ad Vesp.		

[1] Quellen und NA in Chw. 49 Nr. 2.

[2] Der hier zur Verwendung gelangende Satz gehört urspr. zu dem Allerheiligenhymnus „Christe redemptor . . . conserva" (= unten Nr. 20a). Nur hier fol. 7′/8 und Trient Codex 90 Nr. 781 wird der Satz auch mit dem „Christe redemptor . . . ex patre" verbunden. Quellen und NA des Satzes in Chw. 49 Nr. 17. Vgl. auch oben S. 43 Anm. 3.

[3] Quellen und NA in Chw. 49 Nr. 3. An Quellen ist dort Aosta fol. 219 zu ergänzen, wo der Satz, wie Mod. B. fol. 2′/3, mit „A solis ortus" verbunden wird. Vgl. G. DE VAN in Musica Disciplina II, 1948, S. 34.

[4] Hierbei handelt es sich innerhalb der italienischen Hymnenkomposition um die Hauptmelodie (Ant. Rom., Paris 1924, S. 48), während die vorangehende „Lucis creator"-Komposition Nr. 4 in singulärer Weise die „Christe redemptor"-Melodie (wie Nr. 2 und 20) zugrunde legt.

[5] Im Original stehen Diskant und Tenor fol. 12′, dabei der Hinweis: „Contra a fauxbourdon si placet." Auf der Gegenseite (fol. 13) sind zwei Contrastimmen (Alt und Baß) mit der Bemerkung notiert: „isti duo contratenores deinde si placet." Es handelt sich um Auswahlsätze.

[6] Quellen und NA Chw. 49 Nr. 5.

[7] Nach einer Notiz im Original kann der Satz wie Nr. 5a vorgetragen werden. Der 4stge. Satz wird fol. 19′/20 (d) wiederholt; hier fehlt jedoch ein Hinweis auf zweifache Ausführung.

[8] Quellen und NA in Chw. 49 Nr. 4.

Nr.	Folio	Text	Liturgische Bestimmung	Komponist	Stimmenzahl
	20′/21	a) 2. Str. ○		[Dufay][1]	(3), 3
	21′/22	b) 4. Str. ¢			(3), 4[2])
	22′/23	c) 6. Str. ○		[Dufay][3]	3
9		Ad coenam agni	Ab Oct. Paschae usque ad Asc.		
	23′/24	a) 2. Str. ○		[Dufay][4]	3
	24′/25	b) 4. Str. C			4
	25′/26	c) 6. Str. Φ			4
	26′/27	d) 8. Str. ¢			4
10		Jesu redemptor omnium	Ascen. Dom.		
	27′/28	a) 2. Str. ○			4
	28′/29	b) 4. Str. Φ			4
11		Veni creator	Pentec.		
	29′/30	a) 2. Str. ○		[Dufay][5]	3, (3)
	30′/31	b) 4. Str. ○			4
	31′/32	c) 6. Str. ¢			4
12		O lux beata	In diebus ferialibus sabbati		
	32′/33	a) 2. Str. ○		[Dufay][6]	3
	33′/34	b) 3. Str. ¢			4
13		Pange lingua	Corp. Christi		
	34′/35	a) 2. Str. ○		[Dufay][7]	3
	35′/36	b) 4. Str. Φ			4
	36′/37	c) 6. Str. ○		[Dufay ?][8]	3

[1] Quellen und NA in Chw. 49 Nr. 6. Der (3)stge. Satz findet sich nur in Mod. B und Sist. 15.

[2] Zu der 4stgen. Ausführung heißt es bei Contra (= Alt) und Bass: „Cantantur si placet isti duo contra tenores".

[3] Dieser Satz ist der real 3stge. von fol. 20′/21; der dort noch zur Auswahl gestellte Fauxbourdonsatz fehlt hier. Auf die den Beschluß dieses Hymnus bildende 7. choraliter-Strophe folgt ein 3stges. figurales „Amen" im Dufay-Stil, das einzige innerhalb des Hymnenteils der Hs.

[4] NA in Chw. 49 Nr. 7a. Die Quellenbeschreibung (ibid.) ist folgendermaßen richtigzustellen: Mod. B fol. 7′/8, Tr. 89 Nr. 744, Sist. 15 fol. 23′/24. In Mod. B findet sich daneben noch ein (3)stger. Satz (NA: Chw. 49 Nr. 7b), mit dem der (3)stge. in Tr. 745 nur scheinbar zusammenhängt.

[5] Quellen und NA in Chw. 49 Nr. 9. Die fol. 29′ wahlweise hinzugefügte (3)stge. Fassung ist singulär; der hier zu dem Dufay-Diskant hinzutretende Fauxbourdontenor (mit der Vorschrift „Contra en fauxbourdon") ist in den älteren Quellen nicht vorhanden und stammt nicht von Dufay.

[6] Quellen und NA in Chw. 49 Nr. 10.

[7] Quellen und NA in Chw. 49 Nr. 11.

[8] Der vorige Dufay-Hymnus (fol 34′/35) ist in Bol. 37 auf fol. 291 (Nr. 302) notiert. Dabei steht die Bemerkung: „verte residuum". Und darauf folgt fol. 291′ (als Nr. 303) der hier vorliegende Satz, jedoch ohne Autorhinweis. Dieser Satz erscheint, ebenfalls anonym, neben Sist. 15 fol. 36′/37 noch in Trient 1431 und München 3232a fol. 88 (hier noch mit einem Fauxbourdontenor versehen). Eine NA (nach Tr.) findet sich DTÖ 27,1, S. 88 (als Nr. 7). Ob es sich um einen Dufay-Hymnus handelt, wie De Van anzunehmen scheint (vgl. Musica Disciplina II, S. 255), soll weiter unten erörtert werden.

Nr.	Folio	Text	Liturgische Bestimmung	Komponist	Stimmenzahl
14		Ut queant laxis[1]	In Nativitate S. Joh. Bapt.		
	37′/38	a) 2. Str. ○		[Dufay][2]	3
	38′/39	b) 4. Str. ¢		de Orto	4
15		Aurea luce[3]	[In Festo Ss. Petri et Pauli]		
	39′/40	a) 1. Str. Φ		[Dufay][4]	3
	40′/41	b) 6. Str. ¢			4
	41′/42	c) 4. Str. Φ		[Dufay][5]	3
16		Ave maris stella	In omnibus Festiv. gloriosae VM		
	42′/43	a) 2. Str. ○		[Dufay][6]	3, (3)
	43′/44	b) 4. Str. ¢		Josquin des Prés	4
	44′/45	c) 6. Str. ○			4
	45′/46	d) 7. Str. ¢			4
17		Nardi Maria pistici[7]	[Maria Magdalena]		
	46′/47	2. Str. ○		Josquin des Prés	4
18		Petrus beatus[8]	In S. Petri ad vincula		
	47′/48	3. Str. ¢			4
19		Tibi Christe[9]	S. Michaelis Arch.		
	48′/49	a) 1. Str. ¢			4
	49′/50	b) 3. Str. ¢ 3			3

[1] Die 3. Strophe, „Ille promissi", die choraliter vorzutragen ist, fehlt in der Hs.

[2] Quellen und NA in Chw. 49 Nr. 13.

[3] Hier ist die Aufeinanderfolge der Strophen ganz ungewöhnlich: 1. Str. = figural (Dufay), 2. Str. = choral, 6.(!) Str. = figural, 4. Str. = figural (Tonsatz von Dufay und identisch mit dem der 1. Str.). Es ist hier nicht nur das Fehlen der 3. und 5. Strophe hervorzuheben, sondern die unmittelbare Aufeinanderfolge zweier Figuralsätze, wobei die Verpflanzung der Doxologiestrophe (6. Str.) in die Mitte des Hymnus unerklärlich bleibt.

[4] Quellen und NA in Chw. 49 Nr. 14.

[5] Identisch mit dem vorigen Dufay-Satz fol. 39′/40.

[6] Quellen und NA in Chw. 49 Nr. 15. Auf die zweifache Ausführbarkeit ist im Original nicht besonders verwiesen.

[7] Der ganze Hymnus umfaßt nur zwei Strophen, von denen die erste choraliter, die zweite figuraliter auszuführen ist. Diese beiden Strophen sind ursprünglich die 3. und 13. Strophe des Prozessionshymnus am Palmsonntag „Magnum salutis". Vgl. AH 51, 73 und 75, wo nachgewiesen ist, daß diese beiden Strophen auch als selbständiger Hymnus vorkommen (u. a. im Brev. Rom. von 1478).

[8] Zugrunde liegt der neunstrophige Hymnus „Felix per omnes" (in Nat. Ss. Petri et Pauli), dessen 4. und 5. Strophe (Petrus beatus, Quodcunque vinclis) hier choraliter als 1. und 2. Strophe gesungen werden, während seine 9. Strophe (Doxologie) figuraliter als 3. Strophe erscheint. Anhangsweise sind in der Hs. noch einmal die Texte der 5. und 9. Strophe verzeichnet mit der liturgischen Bestimmung: *In Cathedra Petri*. Vgl. AH 50, 141, und AH 51, 218/219.

[9] Hier entfällt der choraliter-Vortrag auf die geradzahligen, der figuraliter-Vortrag auf die ungeradzahligen Strophen.

Nr.	Folio	Text	Liturgische Bestimmung	Komponist	Stimmenzahl
20		Christe redemptor . . . conserva	Omnium Sanct.		
	50′/51	a) 2. Str. ○		[Dufay][1]	3
	51′/52	b) 4. Str. ¢			5
	52′/53	c) 6. Str. ○			4
21		Exsultet coelum	In Nat. Apost.		
	53′/54	a) 2. Str. ○		[Dufay][2]	(3), 3
	54′/55	b) 4. Str. C			4
	55′/56	c) 6. Str. ○		[Dufay][3]	3
22		Deus tuorum militum	Unius Martyris		
	56′/57	a) 2. Str. ○		[Dufay][4]	(3), 3
	57′/58	b) 4. Str. C			4
23		Sanctorum meritis	Plurim. Martyr.		
	58′/59	2. Str. ○		[Dufay][5]	3
24		Sanctorum meritis [Alia Melodia][6]	Plurim. Martyr.		
	59′/60	a) 2. Str.[7] C			4
	60′/61	b) 4. Str. C			3
	61′/62	c) 6. Str.[7] C			4
25		Iste confessor	Unius Conf.		
	62′/63	a) 2. Str. ○		[Dufay][8]	(3), 3
	63′/64	b) 4. Str. ○		[Diskant von Dufay]	3[9]
26		Iste confessor [Alia Melodia][10]	Unius Conf.		

[1] Quellen und NA in Chw. 49 Nr. 17; vgl. die Anmerkung zu Nr. 2c dieser Tabelle, sowie oben S. 43 Anm.3.

[2] Auf die wahlweise (3)- und 3stimmige Wiedergabe ist in der Hs. nicht besonders hingewiesen. Nach dem Fauxbourdontenor steht lediglich die Notiz: „Contra a fauxbourdon". Quellen und NA in Chw. 49 Nr. 18. Vgl. auch oben S.44 Anm.5.

[3] Identisch mit dem 3stgen. Satz fol. 53′/54.

[4] Quellen und NA in Chw. 49 Nr. 19. Die 3stge. Fassung stammt nicht von Dufay, sondern ist eine jüngere, von S. Pietro B 80 Nr. 15 (s. o.) verschiedene Neukontrapunktierung des Dufay-Diskants, die nur in Sist. 15 vorkommt (NA: Chw. 49 Anh. 5b). In der Hs. findet sich über den wahlweisen Vortrag der (3)- und 3stgen. Fassung kein Hinweis.

[5] Quellen und NA in Chw. 49 Nr. 20. Die 1. Strophe ist choraliter notiert, die 3.–6. Strophe sind nach dem Tonsatz lediglich als Texte verzeichnet und sollen wohl wechselweise choraliter und figuraliter auf den Dufay-Satz musiziert werden.

[6] Hier handelt es sich um die übliche Melodie (Ant. Rom., Paris 1924, [38]). Die seltenere, von Dufay benutzte Melodie vgl. Chw. 49 Nr. 20.

[7] Die beiden 4stgen. Tonsätze sind identisch.

[8] Quellen und NA in Chw. 49 Nr. 21. Nur der (3)stge. Satz ist von Dufay, die 3stge. Fassung ist hingegen (analog Nr. 22a) eine jüngere Neukontrapunktierung des Dufay-Diskants (NA in Chw. 49 Anh. Nr. 6). Über die wahlweise (3)- und 3stge. Wiedergabe ist in der Hs. nichts vermerkt.

[9] Identisch mit dem 3stgen. Satz fol. 62′/63 (s. Anm. 8).

[10] Hier handelt es sich um die übliche Melodie (Ant. Rom., Paris, 1924, [49]). Die seltenere, von Dufay bearbeitete Melodie vgl. Chw. 49 Nr. 21.

Nr.	Folio	Text	Liturgische Bestimmung	Komponist	Stimmenzahl
	64′/65	a) 2. Str. ¢			(3), 4 [1]
	65′/66	b) 4. Str. ⊂2			4
27		Jesu corona virginum	Unius Virginis		
	66′/67	a) 2. Str. ○		[Diskant von Dufay]	3 [2]
	67′	b) 4. Str. ○		[Dufay] [3]	(3)
	67′/68	c) 5. Str. ○		[Diskant u. Tenor v. Dufay]	4 [4]
28		Urbs beata	[Dedicat. Eccl.]		
	68′/69	a) 2. Str. ○		[Diskant v. Dufay] [5]	(3)
	69′/70	b) 4. Str. ○		[Dufay] [6]	3
	69′/70	c) 5. Str. ○		[Diskant v. Dufay] [7]	4

zahligen Strophen dieser Hymnenkomplexe werden grundsätzlich figuraliter behandelt, während die ungeradzahligen choraliter (in römischer Choralnote) dazwischen notiert werden [8].

---

[1] Der Satz soll wohl zunächst 4stg. vorgetragen werden, was allerdings nur indirekt bestätigt wird, und zwar 1. durch die Notiz fol. 64′ zwischen Diskant und Tenor: „Contra in [!] faulxbourdon si placet", 2. durch die Bemerkungen fol. 65, a) über dem Alt: „Vel Contra a faulxbourdon hoc relicto" und b) nach dem „Contra" (= Baß): „Vel Contra in faulxbourdon". Das „hoc relicto" bezieht sich auf die fol. 65 notierten Alt- und Baßstimmen, die bei Fauxbourdonvortrag wegzulassen sind. Dreimal wird also bei dem 4stgen. Satz auf die Möglichkeit des (3)stgen. Satzes hingewiesen.

[2] Dufays Choraldiskant wird hier neu kontrapunktiert; NA in Chw. 49 Anh. Nr. 7a.

[3] Der Satz ist identisch mit dem (3)stgen. Dufay-Satz „Deus tuorum militum" (s. o. Nr. 22a). Quellen und NA in Chw. 49 Nr. 19 und Rev. Ber. zu Nr. 19 (im Anschluß an die Bemerkungen über „Deus tuorum").

[4] Mit Dufays (3)stgem. Satz unter b) werden hier zwei weitere Stimmen verbunden, so daß ein 4stger. Satz entsteht. Alle drei Figuralstrophen dieses Hymnus hängen daher in irgendeiner Form mit Dufay zusammen. NA in Chw. 49 Anh. Nr. 7b.

[5] Dufays Diskant wird hier (analog oben Nr. 11a) mit einem Fauxbourdontenor versehen, der im Original die Bemerkung trägt: „Contra in [sic] Fauxbourdon."

[6] Quellen und NA in Chw. 49 Nr. 12.

[7] Die Grundlage dieses Satzes bildet der Fauxbourdonsatz der 2. Strophe (unter a), der mit zwei neuen Stimmen zum 4stgen. Satz erweitert wird. NA in Chw. 49 Anh. Nr. 3. Auch in diesem Komplex sind also (wie im vorigen) alle drei Figuralstrophen von Dufay abhängig.

[8] Hinsichtlich der Quellen und Neuausgaben der Dufay-Hymnen wird (wie schon oben) auf Chw. 49 verwiesen. Die vielfach ungenauen Angaben von G. de Van in seinem Verzeichnis von Bol. 37 (Musica Disciplina II, 1948, S. 254) werden nicht besonders vermerkt. Auch die von ihm geänderte Numerierung dieser Hs. wird nicht übernommen, weil sie in sich Widersprüche aufweist.

F. X. Haberl[1] hat zum erstenmal auf den prächtigen, mit Initialen geschmückten und schön geschriebenen Codex aufmerksam gemacht und die Vermutung ausgesprochen, daß er unter Papst Julius II. (1503–1513) niedergeschrieben wurde. Sein Repertoire – insbesondere sein Hymnenteil – dürfte mehr oder weniger tief ins 15. Jahrhundert zurückreichen. Nach alter Sitte trennt auch Sist. 15 zwischen den einzelnen Gattungen und leitet mit der vorstehend verzeichneten umfassenden Hymnensammlung, die sich von fol. 2′–70 erstreckt, den Inhalt des Codex ein. Leider sind die durchweg schön geschriebenen Sätze, die auch ausnahmslos in allen Stimmen eine sorgfältige Textierung besitzen, stark durch Tintenfraß mitgenommen, so daß manche Partien äußerst schwer zu entziffern sind[2].

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß in Sist. 15 der „durchkomponierte" Hymnus zum Prinzip erhoben wurde. Dieser Begriff muß hier etwas näher erläutert werden. Zunächst ist daran festzuhalten, daß die Alternatimpraxis: ungeradzahlige Strophen = choraliter, geradzahlige = figuraliter unangetastet bleibt (einzelne Einschränkungen sind aus der Tabelle ersichtlich)[3]. Das Neuartige besteht darin, daß in Sist. 15 jede Figuralstrophe mit einem *neuen* Tonsatz versehen wird, während bisher in der Regel ein und derselbe Tonsatz allen Figuralstrophen zugeordnet wurde. Insofern handelt es sich in Sist. 15 (wie bei den meisten Hymnenzyklen seitdem) um keine absolute, unbedingte, sondern um eine relative, bedingte Durchkomposition[4]. Ganz unbekannt war indessen diese Praxis auch dem 15. Jahrhundert nicht. Es sei nur auf zwei Beispiele hingewiesen, die schon in Bol. 37 in Erscheinung treten. Zunächst auf den Weihnachtshymnus „Christe redemptor . . . ex patre" von J. de Lymburgia (Nr. 293, fol. 286′–287). Hier liegt überhaupt kein alternierender choraliter-figuraliter-Vortrag vor, ebenso fehlt die sonst üblicherweise vorangestellte Choralmelodie. Der gesamte Hymnus wird vielmehr ausschließlich figuraliter gesungen, allerdings auch nicht in „absoluter" Durchkomposition. Vielmehr werden die sechs Textstrophen (quasi sequenzmäßig) paarweise auf drei variationsmäßig untereinander zusammenhängende Musikstrophen (Partiten) verteilt: 1) ϕ = 1. und 2. Str, 2) ϕ̸ = 3. und 4. Str., 3) ○ = 5. und 6. Str. Am Ende steht der Hinweis: „Gloria tibi ut supra", d. h. die Doxologiestrophe soll auf den ersten Teil gesungen werden. Im Gegensatz zu dieser singulären, am Anfang des 15. Jahrhunderts besonders ungewöhnlichen Vortragsweise kommt

[1] *Bibliogr. und themat. Musikkatalog des Päpstl. Kapellarchivs im Vatikan zu Rom* (Beil. z. d. MfM, Leipzig 1888), S. 7, 66, 107.

[2] Trotzdem gelang es, ein relativ vollständiges Manuskript der spartierten Hymnen mit nur geringfügigen Konjekturen herzustellen.

[3] In liturgisch weniger strengen Hss., die den Choral neben dem Figuralsatz nicht aufzeichnen, wird dieser oft lediglich mit der 1. Strophe textiert, so z. B. S. Pietro B 80.

[4] Eine Ausnahme macht lediglich Nr. 23, wo das Prinzip der wechselnden Tonsätze innerhalb eines Hymnus durch das herkömmliche einer gleichbleibenden Komposition ersetzt wird. Bedingt gehört auch Nr. 25 hierher.

das zweite Beispiel in Bol. 37 dem Typ der relativen Durchkomposition wesentlich näher. Hier ist Dufays „Pange lingua" (Nr. 302, fol. 291), wie es auch in Sist. 15 als Nr. 13a erscheint, beteiligt. Auf den Bologna-Satz folgt unmittelbar ein zweiter „Pange lingua"-Satz (als Nr. 303, fol. 291′), der jedoch unsigniert ist. Auch dieser Satz taucht in Sist. 15 als Nr. 13c[1] (also im gleichen Hymnenkomplex, wenn auch nicht in direkter Nachbarschaft des ersten Satzes) auf. Die Autorfrage soll später erörtert werden. Hier interessiert lediglich die Verwendung zweier verschiedener Figuralsätze innerhalb eines Hymnus. Daß beide schon in Bologna 37 in dem oben erläuterten Sinne zusammenwirken, wird einmal durch die Strophenverteilung nahegelegt: Satz I (Dufay) = 2. und 6. Strophe, Satz II (an.) = 4. und 6. Strophe. Ferner deutet auf einen vortragsmäßigen Zusammenschluß beider Sätze in Bologna der Umstand, daß die Choralweise nur vor Satz I (Dufay) aufgezeichnet ist. Man wird sich also den Vortrag folgendermaßen zu denken haben: 1. Str. = choral, 2. Str. = Satz I, 3. Str. = choral, 4. Str. = Satz II, 5. Str. = choral, 6. Str. = Satz I oder II. Diese „relative Durchkomposition" auf der Grundlage des choraliter-figuraliter-Vortrags kam offenbar schon im Laufe des 15. Jahrhunderts in der päpstlichen Kapelle in Gebrauch und ist vor und um 1500 auch im deutschen Norden festzustellen (z. B. Agricola in Berlin 40021 oder die Sätze von Jena UB 34). Mit dieser Vortragsweise wird ein größerer musikalischer Reichtum, eine „Musikalisierung" des Hymnenvortrags bezweckt, ohne die liturgische Grundlage der Alternatimpraxis aufzugeben.

Schließlich erhält die sixtinische Hymnenquelle durch die schon erwähnte Rezeption der Dufay-Hymnen ein besonderes Gepräge. Nahezu alle Dufay-Hymnen erscheinen hier nach nahezu 70 Jahren wieder, und nur wenige der durchkomponierten Hymnen in Sist. 15 verzichten auf den Einbau eines diesbezüglichen Dufay-Satzes (vgl. die Tabelle). Verwunderlich ist allerdings angesichts dieser relativen Vollständigkeit, daß nicht alle Hymnen von Sist. 15 auf den alten Dufay-Zyklus aus Bol. 37 und Mod. B. zurückgreifen und z. B. der Himmelfahrtshymnus „Jesu nostra redemptio" (Tabelle Nr. 10) und der Michaelshymnus „Tibi Christe" (Tabelle Nr. 19) die betreffenden Dufay-Kompositionen unberücksichtigt lassen, während andererseits der Märtyrerhymnus „Sanctorum meritis" und der Bekennerhymnus „Iste confessor" die entsprechenden Dufay-Sätze trotz ihrer damals nicht mehr gebräuchlichen Melodiegrundlage als Nr. 23 und 25 einführen und ihnen erstaunlicherweise noch Zweitkompositionen (Nr. 24, 26) über die bekannteren Melodien folgen lassen.

Wie ebenfalls bereits angedeutet wurde, begnügt sich jedoch der Schreiber bzw. Redaktor des Codex nicht mit der unveränderten Wiedergabe des Dufayschen Hymnenbestandes. Er legt auch in einem bearbeitenden Sinne Hand an diese Werke, was für den Historiker besonders fesselnd ist. Dieses Problem

---

[1] Vgl. die Anmerkung zu Nr. 13c in der Tabelle.

der Bearbeitung der Dufayschen Originale möge daher an dieser Stelle näher beleuchtet werden.

Bemerkenswert ist dabei zunächst die Textierungsfrage. In Sist. 15 sind alle Hymnensätze in allen Stimmen textiert. Dies gilt auch für die originalen Dufay-Sätze, wo sie in Sist. 15 auftauchen. In den primären Dufay-Quellen hingegen (Bol. Mod.), auch in den weiteren Quellen des 15. Jahrhunderts (Trient, Florenz, Monte Cassino, auch S. Pietro B 80) wird in der Regel nur die Choralstimme (meist der Diskant) textiert, während die Gegenstimmen textlos bleiben, allenfalls mit Textmarken versehen werden. Wird hierdurch eine gemischt vokal-instrumentale Ausführung nahegelegt, so deutet die strenge Durchtextierung aller Stimmen in Sist. 15 auf eine vokale Wiedergabe hin. Fraglich bleibt, ob die Dufay-Hymnen von Anfang an in der Sixtina rein vokal wiedergegeben wurden, was zwar im Einklang mit der hier üblichen Praxis, aber im Widerspruch zur primären Überlieferung stünde. Auf Einzelheiten der spezifischen Textierung der Dufay-Hymnen in Sist. 15 soll hier nicht eingegangen werden, ebensowenig auf einen Vergleich der Textierung der Choralstimmen in den älteren Quellen einerseits und Sist. 15 andererseits.

Unterschiede ergeben sich alsdann vor allem innerhalb der rhythmisch-melodischen Struktur der Dufay-Hymnen in Sist. 15 und den älteren Vorlagen. Da es sich aber dabei weniger um Fragen der Bearbeitung im prägnanten Sinne als um Varianten handelt, die der Kritische Bericht der Dufay-Ausgabe zu verzeichnen hat, kann hier ebenfalls auf eine nähere Betrachtung verzichtet werden. Dagegen sollen diejenigen Dufay-Hymnen (Choralstimmen oder Tonsätze) näher erläutert werden, die in Sist. 15 ein neues Klanggewand bzw. einen neuen Tonsatz erhalten haben. Hier handelt es sich um wirkliche Bearbeitungen, bei denen die alten Vorlagen durch selbständige Zutaten grundlegend verändert wurden.

Das Bearbeitungsprinzip, das hier waltet, besteht, analog dem schon erörterten Beispiel aus S. Pietro B 80, in einer Neukontrapunktierung der Dufyaschen Choraldiskante. Diese werden grundsätzlich getreu übernommen, höchstens in der Klauselmelodik ornamental geändert, und mit neuen Gegenstimmen versehen, die naturgemäß auch einen neuen Tonsatz zur Folge haben, der sichtlich manche jüngeren Stilsymptome ausprägt. Aufs Ganze gesehen unterscheidet man zwei Gruppen dieser Neukontrapunktierung:

1. Der Choraldiskant eines real 3stimmigen Dufay-Satzes wird mit einem neu komponierten Fauxbourdontenor versehen und ist mit einem zu improvisierenden Contra als (3)stimmiger Satz vorzutragen. Diese historisierende Verkürzungstechnik findet sich in Nr. 11a und 28a der vorstehenden Tabelle. Das so entstandene Diskant-Tenorgerüst wird in Nr. 28c durch das Hinzutreten einer Alt- und Baßstimme zur Vierstimmigkeit erweitert – ein gutes Beispiel, wie sich über einem ad hoc geschaffenen Fauxbourdonkern ein 4stimmiger Satz zu erheben vermag, der auch dadurch anziehend ist, daß er die harmonikale Klanglichkeit durch imitatorische Binnenmotive in einem zeitgemäßen Sinne

auflockert (s. NA). Im einzelnen ist zu dieser Gruppe zu bemerken, daß sich die neugebildeten Fauxbourdontenöre (11a, 28a) mehrfach, wenn auch nur kurz und andeutungsweise, mit den Tenören der betreffenden real 3stimmigen Dufaysätze berühren und gleichsam nachträglich die Tatsache bestätigen, daß Fauxbourdonreste auch in Dufays real 3stimmigen Sätzen (speziell in der Tenorführung) wirksam sind. Bemerkenswert ist ferner, daß die neuen Fauxbourdontenöre dieser beiden Sistina-Sätze keineswegs einen starren Sextenschematismus ausprägen, wie man dies bei A. Janue u. a. findet, sondern die Gelenkigkeit und Beweglichkeit von Dufays eigenen Fauxbourdontenören geschickt nachahmen. Erwähnung verdient schließlich noch die Tatsache (worauf in der Tabelle unter 28c bereits verwiesen wurde), daß alle drei Figuralstrophen des Kirchweihhymnus in Sist. 15 Dufays Choraldiskant zugrunde legen und die Satzfolge in einem klangsteigernden Sinne geordnet ist: die 2. Strophe bezieht den Diskant mit dem neu geschaffenen Fauxbourdontenor in einen (3)stimmigen Satz ein, die 4. Strophe wird auf den originalen 3stimmigen Dufay-Satz gesungen, und die abschließende Doxologiestrophe krönt diese Klangarchitektur mit der 4stimmigen Fassung, die sich über dem Fauxbourdongerüst erhebt.

2. Hat man es in der vorigen Gruppe mit einer „Verkürzung" der Dufay-Originale zu tun, so handelt es sich hier um eine „Erweiterung". Der Choraldiskant eines (3)stimmigen Dufay-Satzes wird in dieser Gruppe mit zwei neuen, selbständigen Gegenstimmen (Tenor und Contra) versehen und das Ganze als real 3stimmiger Satz vorgetragen. Diese Erweiterung von ursprünglicher (3-) zu realer 3-Stimmigkeit tritt in Nr. 22a, 25a/b und 27a zutage. Grundsätzlich gilt auch für diese Sätze die Stilkennzeichnung, wie sie bereits bei der, in die gleiche Bearbeitungskategorie fallenden „Deus tuorum militum"-Bearbeitung aus S. Pietro B 80 gegeben wurde. Im Unterschied zu diesem Satz werden aber in den genannten Neukontrapunktierungen von Sist. 15 die Zeilengrenzen durch die Gegenstimmen überbrückt, in Nr. 25a/b sogar durch choralische Zeilenanfangsimitationen. Daß andererseits auch Fauxbourdonschlüsse (am Zeilenende) und die für Dufay charakteristischen „verkappten" Dreiklangsparallelen noch eine Rolle spielen, mag besonders erwähnt sein. Es handelt sich bei all diesen Sätzen grundsätzlich um Stilkopien, in denen ältere und jüngere Stileigentümlichkeiten zwangsläufig zusammenfließen. In Analogie zu der 4stimmigen Neukontrapunktierung eines Dufayschen Diskants innerhalb der ersten Gruppe, ist auch hier ein ähnliches Stück zu nennen, Nr. 27c. Hier wird allerdings nicht nur die einzelne Choraldiskantstimme Dufays zum Ausgangspunkt neuer Stimmenkombinationen gemacht. Grundlage ist vielmehr ein originales Dufaysches Fauxbourdongerüst (Diskant/Tenor), das (ähnlich wie in dem erwähnten Beispiel innerhalb der vorigen Gruppe) durch Hinzufügung von Alt und Baß zur realen Vierstimmigkeit ausgebaut wird (s. NA).

Wo innerhalb einzelner Hymnen von Sist. 15 Dufay-Originale und -Bearbeitungen in wechselnder Form und Klanggestalt zutage treten, wie etwa in Nr. 25,

mehr noch in Nr. 27 und 28, ergeben sich beachtliche Variationszyklen im Sinne von Neukontrapunktierungen einer Dufayschen Ursubstanz[1]. Hervorgehoben zu werden verdienen aber auch jene Fälle, wo die Variationszusammenhänge über einen Hymnus hinausreichen. Hierher gehören Nr. 2 und 20 einerseits und Nr. 22 und 27 andererseits. Schuf Dufay bei den, in den Textanfängen gleichlautenden und auf ein und dieselbe Melodie zu singenden „Christe redemptor"-Hymnen für Weihnachten und Allerheiligen (2, 20) zwei, bzw. drei verschiedene Sätze („Contrapunctus") über eine identische Melodie, so liegt in Nr. 22 und 27 der umgekehrte Fall vor, daß sich Dufay mit einem (Fauxbourdon-) Satz begnügte, der auf Grund der gemeinsamen Melodie beiden Hymnen zur Verfügung gestellt wurde. Hier betätigte sich aber nun die Phantasie der jüngeren Bearbeiter, die in S. Pietro B 80 und Sist. 15 (s. o.) nicht weniger als vier Neukontrapunktierungen schufen, in denen die originale Dufay-Melodie immer wieder aufs neue (bis zur Vierstimmigkeit) bearbeitet wurde. Vermutlich war die Kargheit, mit der Dufay die Melodie bedacht hat, dann aber auch wohl die Häufigkeit, mit der diese Hymnen des Commune Sanctorum in Rom um 1500 zur Verwendung gelangten, der Anlaß für die mannigfaltige Neukontrapunktierung.

Das Interesse, das die Redaktoren der Hymnensammlung von Sist. 15 mit dem Rückgriff auf die Dufay-Hymnen für den „archaischen" Stil bekundet haben, ist jedoch mit den hier geschilderten Tatsachen noch nicht erschöpft. Von den weiteren damit zusammenhängenden Erscheinungen ist zunächst der „Pange lingua"-Satz Nr. 13c zu nennen, von dem bereits mehrfach die Rede war. Hier soll die Autorfrage aufgeworfen werden. Der Satz steht schon in Bol. 37 in unmittelbarer Nachbarschaft von Dufays „Pange lingua", und auch in Sist. 15 erscheint er innerhalb des „Pange lingua"-Zyklus, wiederum im Gefolge von Dufays Satz und, wie in allen Konkordanzquellen, unsigniert. Ist Dufay der Urheber dieses Satzes, kann er es überhaupt sein? Mit diesem Satz[2] ist in der neueren Literatur[3] ein (3)stimmiges „Pange lingua" von N. Merques in Tr. 1415 (sehr fehlerhaft) und München 3232a fol. 32 verwechselt worden. Doch handelt es sich bei den beiden Sätzen lediglich um eine, die

[1] Der Neudruck der Dufay-Hymnen in Chw. 49 veranschaulicht diesen Variationszusammenhang z. B. an Nr. 27. Die drei Figuralstrophen dieses Hymnus finden sich in der NA an folgenden Stellen: a) 2. Str. = Anh. Nr. 7a; b) 4. Str. = Nr. 19 (identisch mit „Deus tuorum"); c) 6. Str. = Anh. Nr. 7b (transp.). Auf die noch eindrucksvollere, klangsteigernde Anlage des letzten Hymnus Nr. 28 wurde schon aufmerksam gemacht. Im Gegensinne entfaltet sich demgegenüber der erste Hymnus mit seinen vier Figuralstrophen, die von gefügter kanonischer Fünfstimmigkeit über einen gehalteneren und einen fließenderen 4stimmigen Satz bis zu Dufays (3)stgem. Fauxbourdonsatz sich auflichtet. Hier wird deutlich, daß man Klangstrukturen, wie sie in Nr. 28 zutagetreten, kein allzugroßes Gewicht beilegen darf. Es handelt sich hier noch mehr um gleichsam zufällige Ergebnisse, als um die bewußte Verwirklichung rein musikalischer, klangarchitektonischer Prinzipien.

[2] Quellen und NA vgl. Fußnote zu Nr. 13c.

[3] K. Dèzes in ZfMw X, S. 91 unter Nr. 176.

Identität vortäuschende Anfangsverwandschaft, die sich nach wenigen Takten verliert, ganz abgesehen davon, daß unsere Nr. 13c (im Unterschied zu dem Merques-Satz) ein real 3stimmiger Satz ist, dem nur in München 3232a fol. 88 ein sekundärer Fauxbourdontenor beigegeben wurde. Ist somit der zwischen 13c und Merques gleichsam zufällig konstruierte Zusammenhang hinfällig, so ist die näher liegende Frage zu prüfen, ob der Satz zu Dufays Hymnenstil Beziehungen aufweist. In der Tat zeigt 13c eine Technik, die Dufay nicht unbekannt ist. Zwar handelt es sich dabei nicht um seinen eigentlichen Hymnenstil, bei dem der Choral in ornamentaler Kolorierung im Diskant geführt und entweder fauxbourdonmäßig oder in Chansonmanier (mit Tenor und Contra) behandelt wird, sondern um eine seit Apt immer wieder feststellbare Technik, bei der der Choral dem Contra übertragen wird und der Diskant als ein hinzugefügtes Triplum Contraallüren annimmt. Dufays Sätze „Audi benigne" und „Christe redemptor . . . conserva" – in obiger Tabelle Nr. 6b und 20a – gehören hierher. Vor allem 20a zeigt sogar in einzelnen Zügen gewisse Gemeinsamkeiten mit 13c. Choralcontra und Tenor bilden beiderseits das primäre Satzgerüst, während der Diskant in sprunghafter Contramanier die Choralstimme öfter kreuzt. Eine Besonderheit von 13c, von der ebenfalls in 20a noch Spuren sichtbar sind, mag hervorgehoben werden, zumal auch die Theoretiker davon sprechen[1]. Wenn in Kadenzpartien Choralcontra und Tenor in Sextenparallelen dem Oktavschluß zustreben, setzt sich der contraartige Diskant nicht in Fauxbourdonmanier zwischen beide Stimmen, sondern singt die „Mene"-Partie in der höheren Oktave, wodurch aus Unterquarten nunmehr Oberquintparallelen werden[2]. In diesem Falle lassen auch die Theoretiker die offenen Quinten gelten[3]. Auch die hohen Schüssel bei Choralcontra und Diskant in 13c und dem Dufay-Satz 20a sind eine nicht zu übersehende Gemeinsamkeit. Da auch in rhythmischer und harmonischer Hinsicht zwischen beiden Sätzen verwandte Züge auffallen, ist die Annahme, daß es sich bei 13c um eine Komposition Dufays handeln könnte, nicht ganz von der Hand zu weisen[4].

Schließlich muß noch eine letzte Frage im Zusammenhang mit den erörterten Bearbeitungen berührt werden, die allerdings nicht mehr im eigentlichen

---

[1] Vgl. M. Bukofzer, *Geschichte des Fauxbourdon und englischen Diskants*, Straßburg 1936, S. 79 u. 26.

[2] Vgl. die NA von 13c in DTÖ 27, 1, S. 88 (nach Tr. 1431), speziell am Ende der 2. Zeile (auf „mysterium"), dazu bei Dufay Chw. 49 Nr. 17 Takt 5.

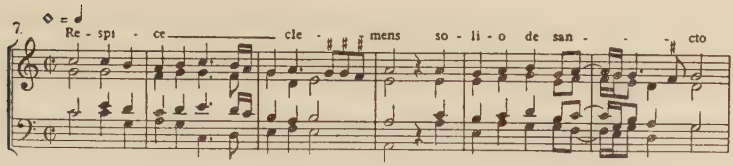
[4] Guilelmus Monachus bezeichnet diese Satzweise geradezu als „levis et utilis" (Bukofzer, a.a.O.). Jedenfalls handelt es sich um keine „fehlerhaften Fortschreitungen" (A. Orel in DTÖ 27, 1, S. 107), die zu „verbessern" sind.

[4] Es muß hier noch angemerkt werden, daß es auch von Merques einen Hymnensatz mit Choralcontra gibt, das „Ut queant laxis", Trient 1499. Dieser Satz, der den Diskant weniger sprunghaft und bemerkenswert beharrlich in der Oberquarte zum Choralcontra führt (wodurch das Bild eines quasi ausgeschriebenen Fauxbourdonsatzes entsteht), ist mehr Dufays „Audi benigne" (Tabelle 6b) als seinem Allerheiligenhymnus (20a) verwandt. Vermutlich handelt es sich bei all diesen Sätzen mit Choralcontra um eine ältere Technik, die in dieser Form bei Dufay abklingt.

Sinne zum Bearbeitungsproblem, sondern auschließlich in den Bereich der Stilnachahmung gehört. Unter den Hymnen von Sist. 15 begegnet eine Reihe von Sätzen, die, wenn sie nicht auf – vorläufig unbekannte – burgundische Modelle zurückgehen, offenbar um 1500 im burgundischen Stil komponiert wurden. Man hat es hier also mit Stilimitationen zu tun, die sich nicht nur, wie die oben beschriebenen Neukontrapunktierungen, auf einzelne Stimmen beschränken, sondern die Neuschaffung ganzer Sätze in modo antico bezwecken. Das Burgundische dieser Sätze besteht vorwiegend darin, daß ein Fauxbourdongerüst (Diskant-Tenor) den Kernsatz bildet, der nachträglich durch zwei weitere Stimmen (Alt, Baß) zur Vierstimmigkeit erweitert, modernisiert wurde, eine Technik, wie sie anläßlich einiger Dufay-Bearbeitungen bereits erläutert wurde. Fraglich ist nur, ob das Fauxbourdongerüst aus der Dufay-Zeit stammt oder erst gegen 1500 aus einer historisierenden Neigung zum Dufay-Stil heraus geschaffen wurde. Die 4stimmige „Umhüllung" trat in jedem Falle erst um 1500 hinzu. In diese Gruppe gehören zunächst die Sätze Nr. 5a, 7a, 8b und 26a. Bei ihnen stellt die Hs. in der schon bekannten Weise eine zweifache Vortragsweise für ein und dieselbe Strophe zur Auswahl: 1) en fauxbourdon (= Diskant, Tenor, dazu ein zu improvisierender Contra) und 2) im 4stimmigen Satz (= das vorige Diskant/Tenorgerüst und je eine neu geschaffene Alt- und Baßstimme). Bei gleichen stilistischen Voraussetzungen gehören noch zwei weitere Sätze hierher: Nr. 6a und 20c. Hier läßt jedoch die Hs. über die doppelte Ausführung nichts verlauten, sie notiert lediglich die vier Stimmen, ohne auf eine (3)stimmige Fassung hinzuweisen, obwohl auch diese, so gut wie zuvor, möglich ist, weil Diskant und Tenor im Fauxbourdonsinne einander zugeordnet sind.

Es läßt sich, wie gesagt, dokumentarisch zunächst nicht nachweisen, ob der Fauxbourdonkern dieser Sätze älterer Herkunft ist. Auch auf stilkritischem Wege dürfte man kaum zu einem eindeutigen und zwingenden Ergebnis kommen. Die Tatsache des Fauxbourdonkerns allein kann ja für die Herkunft aus burgundischer Umgebung und Zeit nicht entscheidend sein. Wurde doch schon anläßlich der Dufay-Bearbeitungen festgestellt, daß man auch um 1500 ursprünglich real 3stimmige Dufay-Sätze in Fauxbourdonstrukturen zurückverwandelt hat. So könnten auch überraschend burgundisch aussehende Choraldiskante, wie diejenigen von 5a, 6a, 20c, die überdies noch das für Dufay besonders charakteristische Tempus perfectum zeigen, in älteren Sätzen lediglich ihr Vorbild haben und geschickte Kopien dieser Modelle darstellen, ohne daß man in ihnen burgundische Originale zu erblicken brauchte. Dies scheint z. B. auch bei der dupeltaktigen Nr. 7a der Fall zu sein, die sehr wohl durch Dufays getragene und ausnahmsweise ebenfalls dupeltaktige (als Nr. 7c erscheinende) Komposition angeregt sein könnte (Beispiel S. 63).

Im Gegensatz zu Dufays fließenden Linien, die sich gleichwohl in einem harmonikalen Raum sammeln, herrscht hier eine absolut vertikal-akkordische



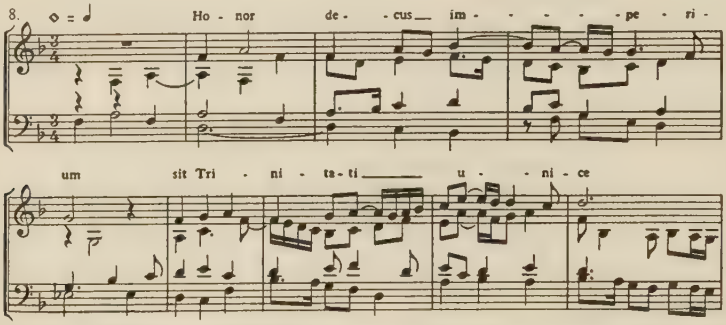
Tendenz. Auch die Spaltung der Großzeile in zwei abkadenzierende Halbzeilen trägt ein plastisch-gliederndes Moment in den musikalischen Ablauf hinein, das primär italienisch sein dürfte. Schließlich betont auch die weitere Entwicklung das Gruppenhafte, Überschaubare und – im Tonsatz – die säulenhafte Akkordik, was (auch bei der Beurteilung des Fauxbourdonkerns) eher auf die Nachbarschaft der italienischen Frottola, als auf die Herkunft aus dem burgundischen Raum deuten dürfte.

Damit ist die Kennzeichnug dieser gesamten Hymnengruppe abgeschlossen. Unter den restlichen Hymnensätzen des Codex, die in keiner erkennbaren Beziehung zum burgundischen oder burgundisch inspirierten Repertoire stehen, lassen sich verschiedene Typen eruieren, wie sie gegen Ende des 15. Jahrhunderts auch in anderen Hss. auftauchen. Auf sie soll hier noch in großen Zügen eingegangen werden.

Im Vordergrund steht der mit dem Dufay-Typ strukturell verwandte Choraldiskantsatz mit schwach verzierter Choralstimme und mäßig figurativen Gegenstimmen, die im allgemeinen nur vereinzelt Zeilenanfänge des Choraldiskants imitieren und sich mit der Choralstimme zu einem rhythmisch ausgewogenen Tonsatz zusammenschließen, der nun aber (im Gegensatz zu Dufay) durchweg 4stimmig ist. Innerhalb dieses Grundtypus gibt es wieder verschiedene Spielarten, die sich folgendermaßen näher bestimmen lassen:

I. Die dem Dufay-Typ am nächsten stehende Gruppe ist vertreten durch die Sätze Nr. 1b, 2b, 16c und merkwürdigerweise 17, dem einen der beiden, im Original Josquin zugewiesenen Kompositionen. Hier handelt es sich um Tripeltaktsätze, die den Diskantchoral in Dufayscher Weise, d. h. in übersichtlichen Phrasen und in mäßiger figurativer Auflösung, oft auch quasi unverziert und in typischem ♩-Gleichschritt formen. Nr. 16c verwendet am Ende der zweiten Zeile sogar noch die altertümliche Landinoklausel. Diskant und Tenor bilden das primäre Gerüst, das vom Bassus, oft auch Contra II oder geradezu „Contra Bassus“ genannt, zum 3stimmigen Satz erweitert wird. Dieser tiefe Contra ist nicht mehr vom Typ des älteren Springcontras, sondern grundsätzlich eine richtige, in der Tiefe verlaufende Baßstimme, die aber in Kadenzen gelegentlich noch die alte Contraklausel ausführt (so auch im Josquin-Satz Nr. 17). Zu diesem, aus Diskant, Tenor und Bassus bestehenden „Kernsatz“, der einen relativ vollkommenen, d. h. klanglich befriedigenden Tonsatz darbietet, tritt klangfüllend und bewegungssteigernd der bald über, bald unter dem Tenor verlaufende Contra hinzu. In ihm, dem künftigen Alt, sind die Merkmale des älteren Contra aus dem 3stimmigen Satz des 15. Jahrhunderts noch

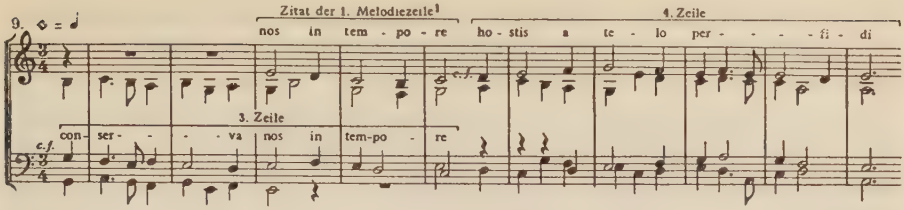
deutlicher erkennbar. Trotz dieser bescheidenen Bewegungssteigerung schließen sich die vier Stimmen zu einem rhythmisch und klanglich-harmonisch ausgewogenen Tonsatz zusammen, in dem die vereinzelten Imitationen nur akzessorische Bedeutung haben[1]. Von besonderer Klangschönheit ist der Josquin-Satz, der Dufaysche Formenknappheit und schlanke, italienisch anmutende Akkordlichkeit zu einer Einheit rundet. Auch die enggeführte Vorimitation vor der 1. Zeile unterstreicht mehr das Dreiklangshaft-Harmonische als das Lineare. Hier der Anfang:



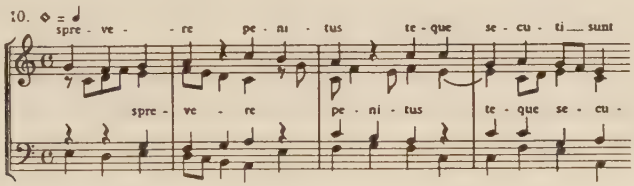
II. Dieser „Stammgruppe" sind in einigem Abstand noch weitere Hymnen zuzuzählen, die gewisse Eigenzüge erkennen lassen. So besitzt z. B. Nr. 10b einen etwas geweiteteren Grundriß mit auffälligen Zeilenzwischenspielen, in denen der Tenor das Kopfmotiv des Choraldiskants vorwegnimmt, in der letzten Zeile sogar quasi kanonisch bis in den Binnenverlauf hinein imitiert. Zu einem balloartigen Typ neigen demgegenüber 1c und 13b, wobei der nahezu unverzierte Choraldiskant den modalen Rhythmus 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥♩ bevorzugt und ihn auch dem Gesamtsatz mitteilt. Diese homophon-gleichrhythmische Faktur hindert jedoch nicht, daß Imitationen zwischen Diskant und Tenor eine größere Rolle spielen als in der eben beschriebenen Grundform. In 1c läßt sich sogar während der 2. Zeile – noch deutlicher als in 10b – kanonische Stimmenverknüpfung beobachten. Dieser Satz zeigt eine besondere Eigenart darin, daß in der 3. Zeile der Choral auf den Tenor übergeht (vgl. das folgende Beispiel). Der Diskant pausiert hier zunächst, setzt dann mit dem Zitat des Anfangs der 1. (!) Zeile über der zu Ende gehenden Tenorzeile (= 3. Zeile) ein, um mit der 4. Zeile wieder die Führung zu übernehmen – eine merkwürdige Formverunklärung, die gerade angesichts des reigenhaft-akkordischen Satzgepräges überrascht[2]. Vor allem aber räumen die erwähnten Eigenzüge: Ansätze zu kanonischer Technik und zum wandernden c. f. innerhalb der trochäisch-skandierten, akkordisch-reigenhaften Grundstruktur dem Satz eine Sonderstellung ein:

[1] Der gleiche Typus ist auch in den 4stimmigen Sätzen der Hymnensammlung Paris, Cons. Rés. 862 erkennbar.

[2] Vgl. die folgende Anmerkung.



III. Eine weitere Sondergruppe innerhalb dieser Diskantsätze wird repräsentiert durch Nr. 9c, 9b, 24a. Haben die zuvor genannten modal-rhythmischen Hymnen (besonders 1c) in ihrem rhythmischen Gesamtduktus etwas Reigenhaftes, so eignet diesen Sätzen, die den Choral fast unverziert und darüber hinaus noch vorwiegend gleichrhythmisch-plan vortragen, eine schritthafte Festigkeit, besonders Nr. 9b und 24a, die sich im Tempus imperfectum vollziehen. Auch in diesen Sätzen wirkt sich die Rhythmik des Diskantchorals in dem eben erwähnten Sinne auf den Gesamtsatz aus, wenigstens auf Tenor und Baß, während der Contratenor altus mitunter etwas beweglicher gehalten ist, aber die ruhige akkordische Gemessenheit des gesamten Stimmenverbandes nicht beeinträchtigt. Es folge hier ein Ausschnitt aus Nr. 24a, der auch die starke imitative und quasi kanonische Verknüpfung von Diskant und Tenor zeigt, während Nr. 9c hierin zurückhaltender ist und Nr. 9b nur eine einzige andeutende Imitation zeigt:



IV. Schließlich sind noch drei weitere Sätze zu nennen: Nr. 12b, 15b und 18. Sie hängen dadurch miteinander zusammen, daß sie vom Tempus imperfectum ins Tempus perfectum umschlagen, sei es, daß sie überhaupt im Tripeltakt auslaufen (12b) oder in den Binnenverlauf einen lebhaften Tripel einschalten, der sich am Ende wieder in das Tempus imperfectum verbreitert (15b, 18). Dabei ist Nr. 12b im Tonsatz akkordischer und geschlossener, in der Choraldarstellung quasi plan (Breves), während die beiden andern Sätze den Choral mehr differenzieren und den Satz auflichten (Nr. 18, wie oben 1c, sogar im Tripeltaktabschnitt, der sonst vorzugsweise akkordisch-geschlossen bleibt).

In der soeben besprochenen, im Vordergrund stehenden Diskantchoralgruppe mit ihren Varianten, treten mehrfach Hymnen hervor, die einzelne

[1] Dieses Anfangszitat, das noch Restworte aus der 3. Zeile vorträgt, stellt einen Auftaktschnörkel zur 4. Zeile dar und wird mit ihr als ein Zusammenhang gehört, so daß der Diskanteintritt den Beginn der 4. Zeile vortäuscht, während er in Wahrheit erst 3 Takte später erfolgt.

Stimmen (meist Diskant und Tenor) streckenweise besonders streng imitativ binden, so daß ein choralischer Doppellauf entsteht. Tritt dieser kanonische Einschlag hier schon innerhalb relativ schlichter Satzstrukturen hervor, so gewinnt er in einer Anzahl von Sätzen bestimmende Gestalt und formt sich zu der weiteren Hauptgruppe der kanonisch behandelten Hymnen, die man zweckmäßigerweise in streng kanonische und quasi kanonische Sätze unterteilt.

Strenge Kanonsätze treten uns in Nr. 1a, 4a, 4b, 11c, 16b und 20b entgegen, quasi kanonische in Nr. 11b, 14b, 16d und 21b. Unter jenen befinden sich die beiden einzigen 5stimmigen Sätze, die der Zyklus enthält (1a, 20b). Ferner überrascht die Erscheinung, daß von den fünf Autorsignierungen, die der ganze Hymnenbestand aufweist, drei allein unter den strengen Kanonsätzen zu suchen sind (4a, 4b, 16b), während sich eine weitere unter den quasi kanonischen Sätzen findet (14b): von Josquin stammt Nr. 16b, von Marbriano de Orto, der mit Josquin gleichzeitig (zwischen 1484 und 1494) Sänger in der päpstlichen Kapelle war, sind Nr. 4a, 4b und 14b. Innerhalb der zehn Sätze, die in irgendeinem Sinne kanonisch gearbeitet sind, tritt das Kanonverhältnis in der Hauptsache zwischen Diskant und Tenor in Erscheinung, wobei zu gleichen Teilen beide Stimmen führend sind. Nur de Orto bezeugt (4a, 14b) eine gewisse Vorliebe für die kanonische Verknüpfung der Außenstimmen. In den strengen Kanonsätzen wird im Original von den beiden Kanonstimmen stets nur die führende Stimme notiert, die Folgestimme ist meist nur durch die Einsatzstelle, nicht jedoch durch das Einsatzintervall bestimmt. Dies ist in der Mehrzahl der Fälle die Oktave; nur die beiden de Orto-Sätze mit kanonischer Verknüpfung der Außenstimmen (4a, 14b) führen die Kanonstimmen in der Undezime, was auch für den Quasi-Kanon Nr. 16d zutrifft.

Unter den strengen Kanonsätzen fallen zunächst die beiden 5stimmigen (1a, 20b) als die klangvollsten Stücke des Hymnariums ins Auge. Trotz der kanonischen Bindung entfalten sie sich mit einer erstaunlichen Natürlichkeit und Kantabilität, sowie aus einem ausgeprägten Harmoniebewußtsein heraus. Besonders Nr. 1a überrascht durch einen durigen Grundklang und Tonika-Dominantwirkungen. Die traditionelle trochäisch-modale Rhythmik bei der „Conditor alme siderum"-Melodie ist auch hier gewahrt. Dem kanonischen Stimmenpaar (Tenor/Diskant) als dem primären Gerüst ist zunächst in der Tiefe ein Baß zugegeben, der zwar den Choraltenor noch kreuzt, aber doch schon eine richtige Fundamentstimme darstellt. Zwischen den beiden Kanonstimmen bewegen sich in differenzierterer Rhythmik zwei Contratenöre, die nicht nur sich selbst gegenseitig kreuzen, sondern auch ihre sie umrahmenden Kanonstimmen. Häufige Dezimenparallelen zwischen diesen drei figurativen Gegenstimmen unterstreichen den harmonisch-fülligen Klangeindruck. Zu beachten ist schließlich auch das Terzmotiv: , das in den drei Gegen-

stimmen gleich einem formelhaften Element und Quasi-Ostinato während des ganzen Satzes sein Wesen treibt. Der Anfang möge das Gesagte veranschaulichen:

11. ◇ = ♩
Diskant
Contra I
Contra II
Tenor
Baß
Qui con - do - lens in - te - - - ri - tu
Qui con - do - lens in - te - ri - tu

Von einer ebensolchen klanglichen Ebenmäßigkeit und fließenden Gesanglichkeit sind auch die beiden 4stimmigen Kanonsätze Nr. 16b (Josquin) und 11c. Beide stimmen auch in der Choraldarstellung überein: es herrscht ein nur schwach verzierter Choral, der die Brevis-Rhythmik immer wieder als Grundmaß durchklingen läßt. Am Zeilenende tritt stets eine sichtbare Auflösung des Chorals zu Kadenzzwecken in Erscheinung. Diese Kadenz wird auch in harmonischer Hinsicht in einer bemerkenswert tonalen Weise wahrgenommen und schließlich auch als Gliederungsmittel der Zeilenabfolge betont. Zwei Beispiele mögen das kadenzmäßige Markieren der „Nahtstellen" verdeutlichen:

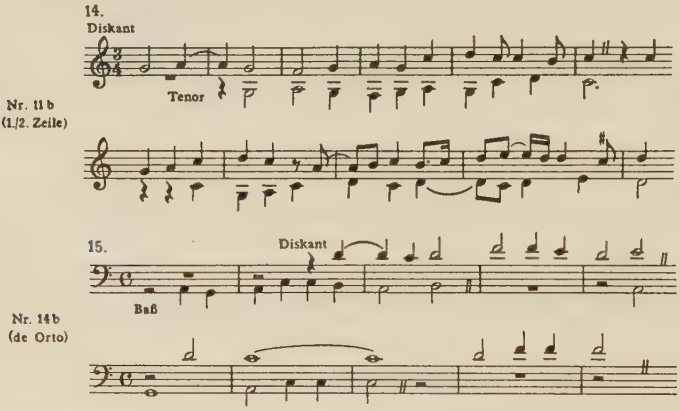
12. ◇ = ♩
fi - - - - li - - um te u - - tri - us - que spi -
1) Nr. 11c
at - que fi - - - - li - - um te u - tri - us -

13. ◇ = ♩
no - bis na - tus tu - lit
2) Nr. 16b (Josquin)
tus tu - - -lit es - se tu -

Die schöne stimmliche Ausgewogenheit und formale Plastik beider Sätze (– sollte auch 11c von Josquin sein? –) sucht man in den beiden de Orto-Hymnen 4a und b vergeblich. Im allgemeinen werden hier die Nahtstellen „überspült" und treten nicht hörbar bzw. sichtbar in Erscheinung. Während in 11c und 16b die Nahtstellen, wo die Kanonstimmen ab- und anklingen, 3- oder sogar 2stimmig sind und erst der Mittellauf jeder Choralzeile zur Vierstimmigkeit anwächst, lichten die de Orto-Hymnen nur gelegentlich die dichte Vierstimmigkeit auf. Damit hängt zusammen, daß Binnenkadenzen hier eine geringere Rolle spielen als in den vorgenannten Sätzen. Auch die Art und Weise, wie etwa in Nr. 4b der anfänglich gleichmäßige Stimmenfluß plötzlich

durch die widerhaarig-kleinrhythmische Altbewegung erschüttert wird, ist auffällig verschieden von der durchgängigen Ausgewogenheit in Nr. 11c und 16b, die mehr nach Italien weisen, während die beiden de Orto-Sätze in ihrer Undurchsichtigkeit in eine andere Richtung deuten. Damit stimmt auch die harmonisch-klangliche Struktur zusammen, die bei de Orto im allgemeinen abstrakter und vom Linearen her zu verstehen ist, während in Nr. 11c und 16b das harmonische Bewußtsein gekräftigt erscheint.

Unter den quasi kanonischen Sätzen lassen sich zwei Spielarten auseinanderhalten. Nr. 11b und 21b vertreten einen Typ, der die quasi kanonisch geführten Stimmen (Diskant und Tenor) an jedem Zeilenende nicht nur rhythmisch, sondern auch melodisch divergieren und gleichzeitig abkadenzieren läßt, während Nr. 14b (de Orto) und 16d – zwei Hymnen, die auch übereinstimmend den Quasi-Kanon in die Außenstimmen verlegen – in einem strengeren Sinne kanonisch sind. Sie rhythmisieren die beiden parallel geführten Stimmen zwar individuell und weichen in diesem Sinne vom strengen Kanon ab, doch wahren sie in melodischer Hinsicht eine möglichste Übereinstimmung, was der vorige Typus gegen das Zeilenende hin nicht tut. Vor allem aber – und dadurch unterscheiden sie sich in erster Linie von dem vorigen Typus – kadenzieren sie die Choralzeilen individuell und nicht gemeinsam in beiden Stimmen ab. Einige Takte aus Nr. 11b und 14b, die lediglich die quasi kanonischen Stellen vorführen, mögen als Beispiele dienen:



Beim 1. Typ hat eine Stimme (in Beispiel 14 der Tenor) leicht eine c. f.-Überlegenheit, während in Beispiel 15 beide Stimmen einander koordiniert sind. Im übrigen ist der de Orto-Satz Nr. 14b wesentlich klangvoller und abwechslungsreicher als die beiden streng kanonischen de Orto-Hymnen. Zwar stimmt er mit jenem durchaus in dem strömenden Stimmenfluß, der Zäsuren gern verbirgt, überein, auch in gewissen Bewegungsgegensätzen der Mittelstimmen. Aber das Ganze klingt voller, was auch durch die freie Handhabung des Kanons mitbedingt sein mag. Das folgende Beispiel führt die 5. und 6. Zeile vor:

16. ◇ = ♩

⑤ hinc pa-rens na - ti ⑥ me-ri - tis u - ter - que

⑤ hinc pa-rens na - ti ⑥ me - ri - tis u - ter - que

In der 5. Zeile ergibt sich, infolge der auseinandergezogenen Kanonstimmen eine quasi konzertante Gruppierung von drei tiefen zu drei hohen Stimmen, wobei die tiefe Stimmgruppe ein polyphones Wesen entfaltet und die – sonst durchweg freischweifenden, unthematischen – Mittelstimmen das Choralmotiv dreimal in der Verkürzung imitieren (*). Demgegenüber ist die antwortende hohe Gruppe ganz akkordisch, es handelt sich geradezu um verkappte Dreiklangsparallelen, wie sie schon in Apt und dann noch im burgundischen Hymnus an der Tagesordnung sind. In der 6. Zeile, wo die Tief-Hoch-Gruppierung bereits verschleiert wird, wirkt die Vorhaltskettung (7–6), wie sie auch in den Dufay-Bearbeitungen dieser Zeit begegnet, modern. Als Ganzes gehört der Satz zu den charaktervollsten Stücken der Sammlung.

An dieser Stelle möge noch auf die beiden einzigen 3stimmigen Sätze außerhalb des burgundischen Repertoires der Hs. verwiesen werden: Nr. 19b und 24b. Die letzgenannte Nr. 24b zeigt gewisse Berührungspunkte mit Nr. 24a (vgl. o. S. 65), so daß man für beide vielleicht einen gemeinsamen Verfasser annehmen darf. Andererseits sind in 24b auch eigene Züge wirksam, die das Stück stärker in die quasi kanonische Gruppe verweisen. Diskant und Tenor sind weitgehend kanonisch gebunden (jedoch nicht so betont plan wie in 24 a), der geschmeidige Contra setzt sich (abgesehen von einer Eingangsimitation zu Beginn) als frei-figurative Stimme von den beiden choralgebundenen primären Stimmen ab. In diesem meisterhaften Trizinium schwingt noch etwas die Erinnerung an die alte italienische Caccia nach:

Zweite Großzeile von Nr. 24 b

17 ◇ = ♩

Diskant Non mur - mur re - so - nat non quae - ri - - mo - - - - ni - a

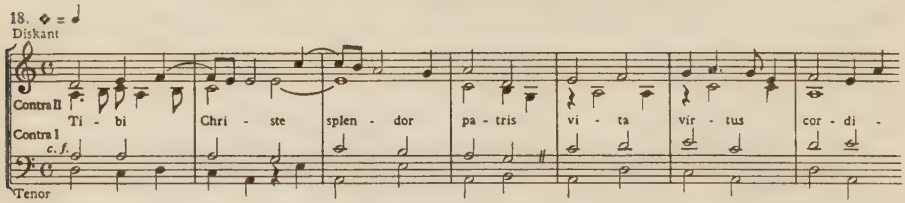
Tenor non mur - mur re - so - nat non quae-ri-mo - ni - a

Contra

Von anderer Art ist Nr. 19b. Hier hat man es mit dem in allen Stimmen modal rhythmisierten balloartigen Typ zu tun, wie er uns bereits innerhalb der Diskantchoralgruppe (o. S. 65) begegnete. Doch ist für 19b die starke kanonische Verflechtung von Diskant und Tenor charakteristisch, die z. T. auch den Contra ergreift und den 3stimmigen Quasi-Kanon zu einem durchimitierenden motettischen Trizinium zu erweitern sucht. Andere Zeilen lassen aber wiederum den

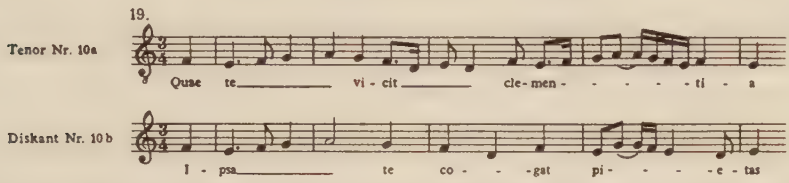
Diskant dominieren, geben der Tenorimitation nur eine akzessorische Bedeutung und führen den Contra ganz frei. Die Schlußzeile gar bringt einen rein homophonen, diskantbetonten Satz. So schwankt also hier das satztechnische Bild zwischen verschiedenen Möglichkeiten, wobei der quasi kanonische Choralvortrag zwischen Diskant und Tenor lediglich die Grundform bildet, die nach verschiedenen Seiten umschrieben wird.

Lag in den bisher analysierten Sätzen das Schwergewicht des Choralvortrags entweder auf dem Diskant oder auf einem kanonisch gedoppelten Stimmenpaar, so sind schließlich noch diejenigen Fälle zu berücksichtigen, die den Choral primär dem Tenor bzw. einer Mittelstimme übergeben. Auffälligerweise handelt es sich hier nur um drei Sätze: Nr. 3a, 19a, 10a, die außerdem durchweg von verschiedenem Zuschnitt sind. Der reine Tenortyp war in diesem Zusammnehang offenbar nicht aktuell. Ein besonderes, geradezu archaisches Gepräge und einen schmucklosen Gebrauchscharakter zeigt Nr. 19a. Es ist der einzige Satz der Sammlung mit einem nicht nur unverzierten und planen, sondern auch pausenlosen Mittelstimmenchoral in Breviswerten, der nicht ein einziges Mal zu einer konventionellen Kadenzformel ansetzt. Die Stimme, die diesen Choral vorträgt, heißt im Original „Contra I". Zusammen mit Diskant und „Tenor", der aber ein richtiger Baß ist, bildet dieser Choralcontra einen 3stimmigen Kernsatz, zu dem als vierte Stimme noch ein „Contra II" hinzutritt, der sich häufiger mit dem Choralcontra kreuzt, aber in rhythmischer Hinsicht nur geringfügig differenziert wird, vielmehr die akkordische Festigkeit des Satzes noch unterstreicht. Die originale Stimmenbezeichnung verschleiert also den wahren Sachverhalt: der Choralcontra („Contra I") ist in Wirklichkeit eine tenorale Mittelstimme, der Tenor ist de facto ein Baß und der „Contra II", übernimmt die Funktion des alten Springcontras. Hier der Anfang des Satzes:



Auch in Nr. 3a wird die Melodie als fast unverzierter, breit mensurierter, jedoch nur relativ planer Tenorchoral vorgetragen, zeilenweise durch kurze Pausen abgesetzt und am Zeilenende in Kadenzmelismatik aufgelöst. Mit diesem Tenorchoral schließt sich in ähnlich breiter Mensurierung der Baß zu einem massiven Sockel zusammen, über dem sich die beiden kleinrhythmischen, bis auf die Eingangsimitation frei-schweifenden, unthematischen Oberstimmen erheben. Ein Spaltsatz also, der sich wesentlich unterscheidet von dem gleichrhythmisch-schweren Tonsatz der Nr. 19a, andererseits in der an den gotischen Motettensatz erinnernden Klangstruktur nicht weniger archaisch wirkt.

Eine dritte Spielart verköpert schließlich Nr. 10a. Er ist der modernste unter den Tenorsätzen. Da der Choral hier in burgundischer Kolorierung im Tenor liegt, bildet dieser Satz ein Gegenstück zu den oben geschilderten Diskantchoralsätzen, die den Choral in ähnlicher Zubereitung in der Oberstimme vortragen. So stimmen z. B. der Tenor von 10a und der Diskant von 10b (zur Diskantgruppe gehörig) in stilistischer Hinsicht auffallend zusammen:



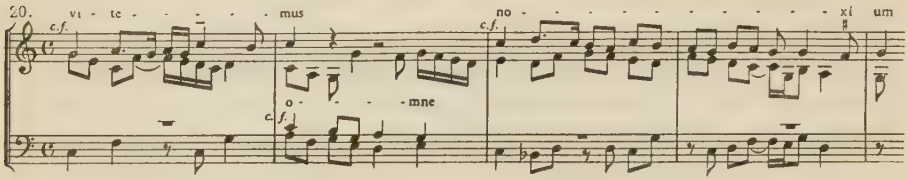
Wie in den Diskantsätzen ist auch hier eine betonte Angleichung aller Stimmen in rhythmischer und bewegungsmäßiger Hinsicht vollzogen. Auch thematisch sind die Gegenstimmen (wie dort) selbständig, d. h. vom Choral unabhängig und höchstens unter sich durch einige choralfreie Imitationsmotive gebunden[1].

Es bleibt zum Schluß noch eine kleine Gruppe von Hymnen, in der der Choral bald dem Diskant, bald dem Tenor anvertraut ist und der Tonsatz bald in hohe, bald in tiefe Stimmgruppen zerfällt. Es handelt sich hier somit um den Typ des wandernden c. f. und um die duettmäßig-chorische Tonsatzspaltung, wie sie auch in andern Hymnensätzen der Zeit (Gafurius, de Orto s. o.) gelegentlich zutage tritt, in Sist. 15 aber besonders deutlich ausgeprägt erscheint. Da auch andere Techniken mit den beiden kombiniert werden – vor allem die quasi kanonische Choralbehandlung – so ergibt sich im Verlauf einer solchen Komposition ein reiches satztechnisches Bild. Ohne Zweifel handelt es sich hier um den jüngsten Stiltypus, den die Hs. darbietet, um Sätze, die wohl auch einen spezifisch italienischen Einschlag erkennen lassen. Zu dieser Gruppe gehören: Nr. 5b, 7b, 9d, 22b, 26b.

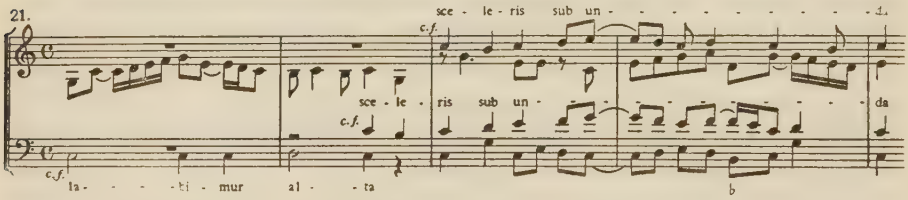
Von besonderem Interesse ist zunächst Nr. 5b, ein „Lucis creator"-Satz, der seiner symmetrischen Melodiestruktur *abab* entsprechend behandelt wird. D. h. es entsprechen einander auch im Tonsatz die 1. und 3., sowie die 2. und 4. Zeile. Derartiges begegnet auch bei andern Vertonungen dieses Hymnus. Bezeichnend ist aber hier die Art der Komposition: die 1. und 3. Zeile werden chorisch als Duett bzw. Terzett, die 2. und 4. Zeile dagegen mit allen vier Stimmen vorgetragen. Während in der 2. und 4. Zeile der Choral parallellaufend, quasi kanonisch in Diskant und Tenor liegt, springt er in der 1. und

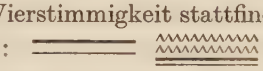
[1] Ob man im Hinblick auf die Stilverwandtschaft zwischen diesem Tenorsatz und den Diskantsätzen im allgemeinen und angesichts der ähnlichen Choralzubereitung in 10a und b speziell für diese beiden Sätze einen gemeinsamen Verfasser annehmen darf, bleibe dahingestellt.

3. Zeile zwischen beiden Stimmen hin und her. Rein konzertant ist die Behandlung zu Beginn der 1. Zeile, wo das erste Choralmotiv im Tenor (mit Baßkontrapunktierung) sogleich vom Diskant (mit Altkontrapunktierung), geringfügig variiert, wiederholt wird. In der 3. Zeile aber, die hier als Beispiel gegeben sei, springt der gedrittelte Choral ohne Wiederholung als reiner wandernder c. f. vom Diskant in den Tenor und wieder in den Diskant zurück:



Noch gegliederter und plastischer ist Nr. 7 b. Auch hier wird in ähnlicher Weise das erste Choralmotiv der 1. Zeile rein konzertant behandelt, d. h. ein hohes Duett (Choraldiskant und Alt) wird von einem tiefen (Choraltenor und Baß) wiederholt. Darauf schließen sich alle vier Stimmen zusammen und übergeben die zweite Hälfte der Choralzeile in quasi kanonischer Behandlung Diskant und Tenor. In den beiden folgenden Zeilen wird auf diese anfänglich konzertante Wiederholungstechnik verzichtet, es herrscht nun, ohne das Prinzip der Chorspaltung ganz aufzugeben, die Technik des wandernden c. f., wobei in jeder Zeile der Choral jeweils zuerst geringstimmig (Duett oder Terzett), hernach voll-(4)stimmig (wie in der 1. Zeile) im quasi kanonischen Parallellauf von Diskant und Tenor vorgetragen wird. So lautet z. B. die 2. Zeile folgendermaßen:


21.
sce - le - ris sub un - - - - - - - - - -

Choraldiskantsatz, 7. Halbzeile = Tripelabschluß mit Diskantführung. Die 3.–5. Halbzeile zeigen zugleich Klanggruppierung und Chorspaltung im 3stimmigen Satz: ATB – DAB – ATB, während alle anderen Zeilen 4stimmig sind. Hier kommt besonders auffallend die scharfe Zäsurierung nach jeder Halbzeile zur Geltung, die zwar in 5b und 7b auch unverkennbar, in 26b aber noch um vieles eindringlicher ist. In diesem Sinne trifft dies auch für Nr. 9d zu, so daß man hinter diesen Stücken einen gemeinsamen Autor vermuten darf[1]. In Nr. 9d liegt überhaupt ein Paradigma dieses Typus vor. Hier handelt es sich weniger um einen wandernden c. f. als um paarige Imitation bzw. konzertantes Duettieren hoher und tiefer Gruppen. Jede der 3 ersten Zeilen wird hier zunächst vollständig als hohes Duett (mit quasi planem Diskantchoral) vorgetragen. Kurz vor dem Abschluß oder unter der Ultima wiederholt ein tiefes Duett (mit Tenorchoral) die Zeile als Beantwortung, wobei lediglich die jeweils kontrapunktierenden Stimmen (Alt bzw. Baß) voneinander abweichen. Bei Eintritt des tiefen Duetts werden die beiden Oberstimmen frei-figurativ weitergeführt, so daß immer eine Weitung zur Vierstimmigkeit stattfindet, was sich in folgender Weise veranschaulichen läßt: 
Nur die letzte Zeile weicht von diesem Schema ab: hier herrscht durchgängige Vierstimmigkeit mit dem Choral im Diskant. Der akkordische Satzstil in diesem Hymnus ist unverkennbar. Da auch in Nr. 9b und c schlanke Akkordik vorherrscht (allerdings im Rahmen eines undifferenzierten 4stimmigen Satzes), ist eine gemeinsame Verfasserschaft bei all diesen drei Sätzen nicht ausgeschlossen. Wieweit bei den zuletzt erörterten Sätzen, vor allem bei einer Komposition wie 9d, Josquin mit im Spiele ist, soll hier nicht weiter untersucht werden. Doch sind Klangstrukturen und Tonsatzanlagen, wie sie hier beschrieben wurden, bei ihm nichts Seltenes und lassen sich gerade in den nach 1500 erschienenen Messen mehrfach aufweisen. Hier erhebt sich ein besonders aktuelles Problem: wieweit sind die Niederländer in Italien am Ende des 15. Jahrhunderts eigenschöpferisch gewesen und wieweit haben sie bodenständige Anregungen fruchtbar weitergebildet?

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Hymnensammlung aus Sist. 15 nicht nur die größte, sondern auch die stilistisch reichhaltigste ist, die uns vor der Reformation begegnet. Die Stilgegensätze reichen von Dufay bis Josquin und spiegeln die Entwicklung der Epoche auf dem Sondergebiet des Figuralhymnus in anschaulicher Weise wieder.

---

[1] Zu beachten ist auch der Tripelschluß bei 26b, der schon bei 12b vorkommt und der auch in Veroneser Hymnen, sowie in der „Mailänder Schule" um 1470 festzustellen ist. Vgl. dazu L. Finscher in seiner Göttinger Dissertation (1954) über Loyset Compère.

Gregorianischer Gesang in altrömischer und fränkischer Überlieferung

von

HELMUT HUCKE

Im Jahre 1891 veröffentlichten die Benediktiner von Solesmes im 2. Band ihrer „Paléographie musicale" eine Melodie zum Graduale *A summo caelo,* die aus einer Handschrift der vatikanischen Bibliothek stammt und sowohl von der geläufigen gregorianischen wie von der ambrosianischen Fassung dieser Weise abweicht[1]. Eine umfangreiche Fußnote teilt mit, daß die fragliche Handschrift ein vollständiges Meßgesangbuch mit solchen merkwürdigen Melodien sei, daß daneben noch ein weiteres Meßgesangbuch und ein Offiziumsgesangbuch mit diesen Melodien existiere und daß diese Melodien unzweifelhaft einmal gesungen worden seien, und zwar in St. Peter. Vermutlich seien diese Melodien spätere, stadtrömische Entstellungen der gregorianischen.

Seitdem sind nur wenige weitere Beispiele dieses Melodienschatzes veröffentlicht worden. Wahrscheinlich ist das ein Grund dafür, daß die Forschung sich nur sehr am Rande mit ihm beschäftigte. Und wenn man in die Verlegenheit kam, ihn irgendwie in die Geschichte des gregorianischen Gesanges einordnen zu müssen, dann übernahmen die einen die Hypothese der Paléographie musicale, während andere der von Dom Andoyer[2] aufgestellten Hypothese, es handle sich um vorgregorianische Melodiefassungen, folgten.

Erst im Jahre 1950 wurde das Interesse erneut auf die rätselhaften Melodien gelenkt. In einem Referat auf dem Internationalen Kirchenmusikkongreß in Rom stellte B. Stäblein[3] eine neue Hypothese auf: Es handle sich bei diesem Melodienschatz – inzwischen war ein weiteres Offiziumsgesangbuch in London entdeckt worden – um den eigentlichen Gregorianischen Gesang. Zwischen 650 und 680 seien diese Melodien neu geformt worden, und diese Neuformung sei das, was wir heute gemeinhin als Gregorianischen Gesang bezeichnen. Der eigentliche Gregorianische Gesang sei nur in St. Peter und im Lateran noch

[1] *Paléographie musicale,* Bd. II, S. 6 ff., Solesmes 1891.

[2] *Revue du chant grégorien* XX, 1912, S. 69.

[3] *Zur Frühgeschichte des römischen Chorals,* Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra 1950, Tournai 1952, S. 271. Vgl. Kongreßbericht Lüneburg 1950, S. 53; Kirchenmusikalisches Jahrbuch 35, 1951, S. 5; MGG II, Sp. 1271.

bis ins 13. Jahrhundert gepflegt worden. Für diesen Gesang führte Stäblein die Bezeichnung „altrömischer Gesang" ein.

Zwei Jahre später wurde die Entdeckung eines weiteren altrömischen Meßgesangbuchs bekannt, das im Jahre 1071 für S. Cecilia in Trastevere geschrieben wurde[1]. Schließlich hat M. Huglo die Überlegungen um den altrömischen Gesang auf eine ganz neue Grundlage gestellt[2]. Huglo stellt zunächst eine Liste von Textvarianten und Differenzen in der liturgischen Ordnung zusammen, durch die alle altrömischen Handschriften sich von allen „gregorianischen" unterscheiden, und er kann sodann auf eine ganze Reihe von Handschriften ohne Melodien verweisen, die den altrömischen Gesang indirekt bezeugen. Seine Untersuchung kommt zu folgendem Ergebnis: Der altrömische Gesang ist indirekt bis zurück um 800 nachweisbar. Er figurierte in römischen und mittelitalienischen Kirchen bis ins 13. Jahrhundert als offizieller liturgischer Gesang. Außerhalb Italiens ist er indirekt bezeugt durch Bruchstücke einer Fuldaer Handschrift des 9. Jahrhunderts, deren Schrift angelsächsischen Einfluß zeigt, und weiterhin durch das, was Amalar kurz nach 844 an Einzelheiten über ein Antiphonar berichtet, das Papst Hadrian I. dem Kloster Corbie übersandte. Der „gregorianische" Gesang ist ebenfalls seit dem 9. Jahrhundert indirekt, seit der Wende zum 10. Jahrhundert in linienloser und seit dem 11. Jahrhundert in für uns lesbarer Notation bezeugt, und zwar zuerst im Frankenreich. Wir sprechen deshalb in der Folge von dieser Überlieferung als der fränkischen. In Rom selbst ist die fränkische Fassung der gregorianischen Melodien vor dem 13. Jahrhundert überhaupt nicht überliefert. Es ergibt sich daraus die dringende Vermutung, daß die fränkische Überlieferung nicht aus Rom kommt, sondern im Zusammenhang mit der Einführung des Gregorianischen Gesanges im Frankenreich entstanden ist.

Die Choralforschung sieht sich nunmehr vor die Aufgabe gestellt, die Berichte und Zeugnisse über die Einführung des Gregorianischen Gesanges im Frankenreich einer neuen gewissenhaften Prüfung zu unterziehen und vor allem die altrömischen Melodien überhaupt erst einmal zu untersuchen. Was sagt der Vergleich der Melodien zum bibliographischen Befund? Weiter: sind die fränkischen Melodien das Ergebnis einer konsequenten Bearbeitung, und wenn ja, einer Bearbeitung der uns vorliegenden altrömischen Melodien? Sind dann also die altrömischen Melodien noch die gleichen wie zur Zeit der Spaltung beider Überlieferungen, sind es vielleicht sogar noch die gleichen wie zur Zeit Gregors, repräsentieren sie also den wahren, echten gregorianischen Gesang? Oder sind sie verderbte Fassungen älterer Melodien oder, wie W. Lipphardt meinte[3],

---

[1] J. Hourlier und M. Huglo, *Un important témoin du chant vieux-romain: le Graduel de Sainte Cécile du Trastévère,* Revue grégorienne XXXI, 1952, S. 26.

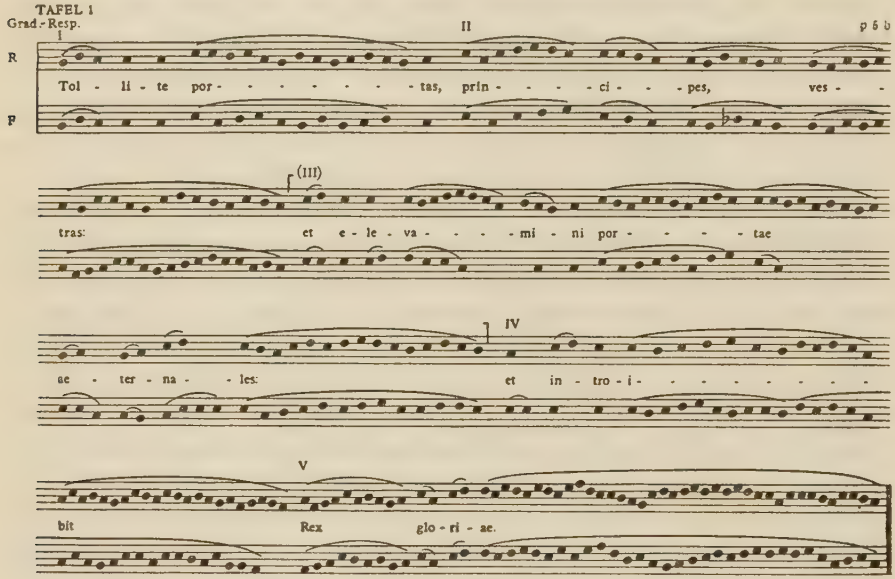
[2] *Le chant ‚vieux-romain'. Liste des manuscrits et témoins indirects,* Sacris erudiri VI, 1954, S. 96.

[3] *Gregor der Große und sein Anteil am römischen Antiphonar,* Atti del Congresso Internazionale di Musica Sacra 1950, Tournai 1952, S. 248.

Spätzeugen einer Improvisationspraxis, die uns durch die fränkischen Melodien in einem früheren Stadium überliefert wird? Wird das früheste Stadium vielleicht gar von der fränkischen Überlieferung selbst repräsentiert, wurde der römische Gesang vielleicht damals von den Franken einfach übernommen, und bewahrt die altrömische Überlieferung uns lediglich spätere Fassungen der gleichen Melodien?

Wir legen unserer Untersuchung, da die älteste Handschrift in Privatbesitz und nicht zugänglich ist, die zweitälteste, um 1100 geschriebene Handschrift Vat. lat. 5319 zugrunde[1] und für die fränkische Überlieferung die vatikanische Ausgabe, die den ältesten Zeugnissen sehr getreu folgt. Außerdem beschränken wir uns in der Hauptsache auf einen bestimmten Teil des Repertoriums, auf die Gradualien, von denen einige bezeichnende Beispiele gegeben werden sollen.

TAFEL 1



Wir betrachten zunächst (Tafel 1) eine psalmodische Weise, die unter den Gradualmelodien formal eine Sonderstellung einnimmt[2]. Fast ein Viertel aller

[1] Der Verfasser konnte sich durch einige Stichproben davon überzeugen, daß die Abweichungen zwischen Vat. lat. 5319 und der älteren Handschrift London, Ms. Phillipps 16 069 („Graduale Robinson"), unbedeutend sind. Die beiden Handschriften gehören enger zusammen als Vat. lat. 5319 und die Handschrift Arch. S. Pietro F 22 aus dem 13. Jahrhundert, die geringfügige Varianten aufweist.

[2] Die Seitenangaben bei den Notenbeispielen folgen der alten Paginierung der Handschrift (römische Ziffern am oberen Rand), bei der gegenüberliegende Seiten die gleiche Nummer tragen. Wir bezeichnen die linke Seite als a, die rechte als b. Die moderne Paginierung (gestempelte arabische Ziffern) am unteren Rand ist wegen der zahlreichen Löcher im Pergament, besonders auf photographischen Reproduktionen, der einzigen Form, in der das Repertorium bisher außerhalb der Bibliothek zugänglich ist, nicht klar zu erkennen. Es entspricht z. B. 75 a = 74 v, 75 b = 75 r usf.

Gradualien wird auf diese Weise gesungen, die dem 2. Ton zugeteilt wird. Zunächst die altrömische Überlieferung, mit R bezeichnet: Das Responsorium ist fünfgliedrig. Die Weise wird verschiedenen Texten angepaßt, indem für überschüssige Silben Reperkussionspartien eingeschoben und zur Anpassung der Wortakzente die Melismen geteilt oder zusammengezogen werden. Der Vers zeigt genau die gleiche Form. Nur seine beiden ersten Glieder haben eine eigene Melodie, mit dem 4. Glied mündet er in die Melodie des Responsoriums, einige Male schon mit dem 3. Glied. Dieses 3. Glied findet sich, von zwei Ausnahmen abgesehen, auf die wir zu sprechen kommen, nur in solchen Stücken, die einen längeren Text haben, insgesamt in 9 Responsorien und 5 Versen. Das Auftauchen dieses Gliedes im Responsorium bedingt nicht auch sein Auftreten im Vers und umgekehrt. Von den übrigen Gliedern unserer Weise unterscheidet sich dieses 3. Glied vor allem aber dadurch, daß es melodisches Material der Gradualien des 5. Tons nach Stilisierungsprinzipien anwendet, die in diesem Melodienkomplex üblich sind. Glied 3 ist also ein eingeschobenes Glied, durch das die Weise bei Bedarf erweitert werden kann.

Die übrigen dieser Weise folgenden etwa zwanzig Gradualien weisen einige Verschiedenheiten auf, von denen hier nur die folgenden erwähnt seien: Das Graduale der Weihnachtsvigil und der Vers zum Graduale vom Mittwoch in der Karwoche machen jeweils Gebrauch von dem eingeschobenen Glied 3, lassen aber Glied 4 ausfallen. Offenbar sind diese Texte der Weise später angepaßt worden, als das 3. Glied nicht mehr als nur eingeschoben bei längeren Texten verstanden wurde.

Wir vergleichen die fränkische Fassung, auf der Tafel mit F bezeichnet: Die Abweichungen betreffen nicht die Melodiestruktur, sie finden sich vor allem innerhalb der gliedernden Melismen. Die fränkische Fassung zeigt eine Neigung für weite, emphatische, raumgreifende Melodiezüge, die altrömische eher für kleingliedrige Melodik (vgl. *vestr a s, port a e*). Diese Beobachtung drängt sich beim Vergleich beider Überlieferungen immer wieder auf.

Beide Fassungen erscheinen sicher geformt. Es ist ausgeschlossen, daß die eine die zersungene Fassung der anderen ist. Vielmehr liegt eine Neuformung vor und dieser Eindruck verstärkt sich beim Vergleich der übrigen Melodien. Es zeigt sich nämlich, daß die Zuteilung der einzelnen Textabschnitte zu den Melodiegliedern beim gleichen Stück wechseln kann. Zum Beispiel wird ein Graduale in altrömischer Fassung so auf die Melodieglieder verteilt: I *Domine Deus virtutum,* II *converte nos,* IV *et ostende faciem tuam,* V *et salvierimus*; in fränkischer dagegen I *Domine Deus virtutum,* II *converte nos,* III *et ostende faciem tuam,* V *et salvierimus.* Es ist also die Weise von dem einen Repertoire in das andere übertragen worden; es sind nicht einzelne Melodien übernommen worden. Aber weiter: im altrömischen Gesang fehlte zweimal das Glied IV, während gleichzeitig das eingeschobene Glied III vorhanden war. In fränkischer Überlieferung ist das in sechs weiteren Gradualien und in vier weiteren

Versen der Fall. Der Bearbeiter hat also nicht erkannt, daß die Glieder I, II, IV und V das Gerippe der Weise ausmachen und die für eine ganz andere Gruppe von Melodien typischen Melismen des III. Gliedes nur ein Einschub bei Bedarf sind. Daraus ergibt sich, daß die im altrömischen Repertoire vorliegende Fassung der Weise älter ist, und daß wir in der fränkischen eine spätere Bearbeitung dieser Fassung vor uns haben.

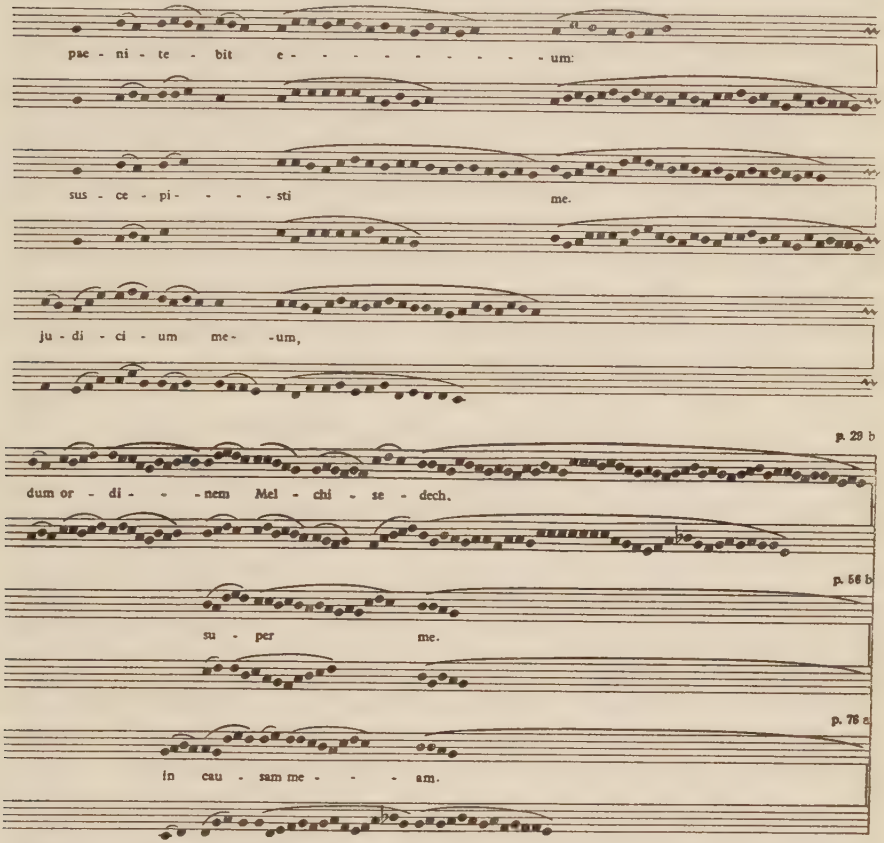
TAFEL 2
Grad.-Resp.

R Ju - - ra - vit Do - - mi - nus, et non
F
R Ex-al - ta - bo te, Do - - mi - ne, quo - ni - - - am
F
R Ex - sur - ge Do - - mi - ne, et in - - ten-de
F
R tu es sa-cer - - dos in se - - ter - - - - num, se-cun-
F
R nec de - lec-ta - - - sti i - - ni - - mi - cos me - - - - - - - os
F
R De - us me - - - us, et Do - mi - nus me - us,
F

Tafel 2 zeigt drei Gradualien aus einer Gruppe von etwa neun Melodien. Vergleichen wir zunächst die ersten beiden Melodien in altrömischer Fassung untereinander: Der 1. Abschnitt ist, abgesehen vom Initium, gleich. Gleich ist auch der Eingang des 2. Abschnitts; dieser Abschnitt weicht dann in der Folge ab. Der 3. Abschnitt ist mit Ausnahme von Eingangswendung und Schlußmelisma fast tongetreu gleich. Der Schlußabschnitt ist in der zweiten Melodie kürzer, zeigt aber eine gewisse Ähnlichkeit mit dem zweiten Teil des entsprechenden Abschnitts in der ersten Melodie. Die Schlußmelismen sind gleich. Ein ähnliches Bild bietet etwa die Hälfte der Melodien; bei den übrigen gehen die Abweichungen auch weiter, und am weitesten etwa im Graduale

von Quinquagesima, bei dem lediglich das Initium und der Schluß vom Schlußmelisma des dritten Abschnitts ab typisch und alles andere jener Melodie eigentümlich ist. Einen Sonderfall bildet die hier wiedergegebene dritte Melodie, *Exsurge Domine*, vom Montag der Karwoche. Der Eingangsabschnitt folgt tongetreu dem Graduale vom Samstag nach dem 4. Fastensonntag, steht aber hier eine Quinte zu hoch. Das ist offenbar eine Zersingungserscheinung.

(Fortsetzung von Tafel 2)



Wir haben hier neun Melodien, von denen nicht eine einer zweiten völlig gleich ist, zwischen denen sich aber kreuz und quer Übereinstimmungen über kürzere oder längere Partien ergeben. Was ist diese Melodiengruppe? Haben sich hier verschiedene Melodien zusammenentwickelt, sind zusammengesungen worden, oder ist eine Weise auseinandergesungen worden, oder aber handelt es sich um eine improvisatorische, freie Folge typischer Abschnitte in verschiedener Ordnung? Das letztgenannte Formprinzip hat hier lediglich eingewirkt, es liegt aber nicht zugrunde, und das wird u. a. dadurch deutlich, daß nicht verschiedene typische Melismen wahlweise verwendet werden, sondern ein typisches Melisma mehrfach durch singuläre Melismen ersetzt wird.

Einige Melodien dieser Gruppe sind offensichtlich einmal eine mehr oder weniger feste Weise gewesen, fester jedenfalls als sie uns überliefert sind, und diese Weise ist recht stark zersungen worden. Hingegen ist bei einigen Melodien der Gruppe, etwa bei dem erwähnten Graduale von Quinquagesima, die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß eigentümliche Melodien Teile der Weise, in diesem Falle ein charakteristisches Melisma und den Schlußabschnitt, übernommen haben. Ziemlich häufig lassen sich in den Gradualien Umsingungs- und Zersingungserscheinungen nachweisen, und je mehr man diesen Erscheinungen nachgeht, um so deutlicher wird ihre Vielgestalt und ihre Vielschichtigkeit. Zur Zersingung der hier zur Rede stehenden Weise sei nur noch ein bemerkenswertes Beispiel nachgetragen: Eine ziemlich umfangreiche, sich innerhalb der Melodie in keiner Weise irgendwie abhebende Partie im Gradualvers des Samstags nach dem 4. Fastensonntag kehrt tongetreu im Graduale von Septuagesima wieder. Beide Male wird dieses Stück Melodie – anders kann man es kaum bezeichnen – zum gleichen Text gesungen: . . . *in opportunitatibus, in tribulatione* . . . Hier hat also eines Tages ein Schreiber oder ein Sänger dem gleichen Textfragment das gleiche Melodiefragment angepaßt. Und die fränkische Überlieferung folgt dabei der altrömischen genau.

In acht von den neun Melodien unserer Gruppe lehnt sich die fränkische Überlieferung eng an die altrömische an. Das 1. Graduale des Mittwoch nach dem 4. Fastensonntag hat in fränkischer Überlieferung einen anderen Verstext, und die Melodie des Responsoriums hat nicht das geringste mit der altrömischen zu tun, sie fällt auch stilistisch gänzlich aus dem Rahmen. Insgesamt fünf Gradualien haben in der einen Überlieferung eine andere Melodie als in der anderen. Für das Verhältnis der übrigen fränkischen Melodien zu den entsprechenden römischen sind die beiden ersten Melodien der Tafel bezeichnend. Die Initien beider Melodien in fränkischer Überlieferung sind gleich. Die Anfangssilbe des 2. Abschnitts trägt eine Floskel in der zweiten Melodie. Das folgende Melisma ist in den beiden fränkischen Melodien ebenso wie in den beiden altrömischen gleich, die beiden Schlußmelismen weichen hier wie dort voneinander ab, hier wie dort ist das Schlußmelisma der zweiten Melodie singulär. Die 3 Abschnitte sind altrömisch bis auf das Schlußmelisma fast tongetreu, fränkisch tongetreu gleich. Das Schlußmelisma des 3. Abschnitts der zweiten Melodie ist hier wie dort singulär. Die melodische Bewegung des Schlußabschnitts in der zweiten Melodie ist der der zweiten Hälfte des Schlußabschnitts der ersten Melodie in beiden Überlieferungen ähnlich. Das Schlußmelisma ist hier wie dort in beiden Melodien gleich. Und doch weichen beide Überlieferungen im einzelnen jeweils voneinander ab. Als weiteres Charakteristikum der fränkischen gegenüber der altrömischen Fassung der Melodien zeigt sich hier das schärfere Hervortreten eines tonalen Gerüsts, und zwar des Durdreiklangs *f-a-c*, und weiterhin, daß die altrömischen Melismen zum Schluß eher auslaufen, während die fränkischen vor dem Schluß einen rhythmischen Schwerpunkt haben.

Doch nun das dritte Beispiel: Der fränkische Bearbeiter hat bemerkt, daß die Melodie zu hoch beginnt und hat deshalb das Initium in die normale Lage transponiert. Dann folgt seine Bearbeitung aber nicht der Weise, sondern eben dieser Melodie in ihrer zersungenen Fassung, gerät deshalb eine Quinte zu tief, wo die altrömische Melodie ihre richtige Lage wieder erreicht und rettet sich aus diesem Dilemma durch ein unregelmäßiges Schlußmelisma, das dann schließlich doch noch in der richtigen Lage schließt. Wieder einmal zeigt sich hier an einem Einzelfall zweifelsfrei, daß die altrömische Fassung die ältere und die fränkische deren Bearbeitung ist. Denn die fränkische Fassung ist gar nicht anders zu erklären denn als Bearbeitung der eben auf diese Weise zersungenen Melodie. Noch einige Male finden wir in den fränkischen Gradualien ähnliche, aber nicht so bezeichnende Transpositionen wie hier. Ganz allgemein ist es jedoch allen Gradualien mit Ausnahme der vorher besprochenen Weise und der noch zu besprechenden Verse des 5. Tons, daß einem Melisma A in altrömischer Überlieferung das Melisma A^v in fränkischer Fassung, daß dem Melisma B das Melisma B^v usf. entspricht, daß an der Stelle eines singulären Melismas im altrömischen Gesang jeweils ein singuläres Melisma in der fränkischen Fassung steht und daß wir daneben auf kleinere Abweichungen stoßen.

Bei den kleineren Abweichungen beider Überlieferungen voneinander erhebt sich jedesmal die Frage, ob sie auf eine Normierung durch die Bearbeiter oder auf Zersingungserscheinungen in der altrömischen Tradition nach Abspaltung der fränkischen zurückgehen. Wir wollen unter diesem Gesichtspunkt die zweiten Abschnitte der auf Tafel 3 zusammengestellten Gradualienversanfänge betrachten. In den beiden ersten altrömischen Melodien macht dieser Abschnitt keinen sehr geprägten, gestalteten Eindruck im Unterschied zu den beiden darunter stehenden fränkischen Melodien, in denen er beide Male bis auf den Schluß tongetreu gleich ist. In der darunterstehenden fränkischen Melodie *Vias tuas* steht der Anfang des 2. Abschnitts gegenüber den vorhergehenden Melodien zu hoch, sodann kehrt die Melodie jedoch in die Tonlage der beiden anderen zurück, ja noch mehr, sie nimmt auf *mihi* für einen Augenblick die melodische Bewegung der beiden anderen Melodien auf; vgl. in der vorhergehenden Melodie *baculus tu-(us)*. Vergleichen wir nun noch die altrömische Überlieferung der letzten Melodie: der betreffende Abschnitt zeigt eine sehr geprägte und sicher geformte Gestalt, zu der die fränkische Überlieferung des gleichen Verses, aber nicht die der anderen in Beziehung steht. Und diese gleiche Gestalt kehrt im altrömischen Gesang noch in zwei weiteren Gradualversen wieder.

Läge in der fränkischen Fassung eine Normierung vor, dann wäre diese Normierung vermutlich nicht auf halbem Wege stehen geblieben, sondern hätte wohl auch den gänzlich irregulären Anfang des zweiten Verses *Virga tua* einbezogen. Aber auch in der ungewöhnlichen Gestalt dieses Abschnitts folgt sie der alt-

TAFEL 3
Grad.-Verse:

R De vul - - - tu tu - - o
R Vir - - - - - - - - - - ga tu - - - - - - - - - a,
F De vul - - - tu tu - - o
F Vir - - - - - - ga tu - - - - - - - - - - - - - - - - - a,
F Vi - as tu - as, Do - mi - ne,
e)
R

römischen Tradition in gewohnter Treue. Die Gleichheit des zweiten Abschnitts von *Vias tuas* in altrömischer Überlieferung mit zwei weiteren entsprechenden Melodieabschnitten findet im fränkischen Gesang keine Entsprechung. Das läßt den Schluß zu, daß wir hier ein Beispiel für späteres Umsingen in altrömischer Tradition vor uns haben. Im Laufe dieses Umsingungsprozesses erhielten drei Melodien, darunter *Vias tuas*, eine gemeinsame Neufassung.

Tafel 4 zeigt die beiden Gradualien zum Feste des hl. Evangelisten Johannes und des hl. Sylvester, oben und unten die altrömischen Melodien, in der Mitte die fränkische Überlieferung.

TAFEL 4
Grad.-Resp.

R Ex - i - it ser - mo in - ter frat - - - - - - - - - - res, ut di - sci - - - pu -
quod
F
R Ec - - ce sa - - - cer - dos ma - - - - - - - - - - gnus, qui in di - e - - - - bus

p. 18 a
lus il - - - - le non mo - re - re - tur.
mo - ri -
p. 20 a
su - - - - - - is pla - cu - it De - o.

In fränkischer Überlieferung sind beide Gradualien mit Ausnahme eingeschobener Reperkussionstöne und einer Quadrostropha an Stelle einer Tristropha tongetreu gleich. Die Gleichheit geht so weit, daß Melismen gespalten bzw. zusammengezogen werden und daß dabei sogar eine Tristropha in Bistropha als Schlußton des einen und Einzelton als Anfangston des anderen Melisma

(Fortsetzung von Tafel 3)

p. 47 a

ju - di - ci - um me - - um pro - de - at...

(zu: Grad. Custodi me) p. 59 b

et ba - cu - - - - lus tu - us...

(zu: Grad. Si ambulem)

ju - di - ci - um me - - - - - um pro - de - at...

et ba - cu - lus tu - - - - - - - - - us...

no - tas fac mi - - - - - - - hi...

(zu: Grad. Universi) p. 1 b

*) [nach Ms. Arch. S. Pietro F 22]

aufgespalten wird (bzw. umgekehrt). Die altrömische Überlieferung hingegen zeigt kleine Varianten zu Ende des 1. Abschnitts und im ersten Melisma des 2. Abschnitts. Sodann ist hier das Melisma über *(discipu-)lus il(-le)* bzw. *su(-is)* nicht notengetreu zusammengezogen, sondern variiert. Die dritten Abschnitte weichen überhaupt voneinander ab. Nach der Melodie *Ecce sacerdos* geht übrigens in altrömischer Überlieferung auch das Graduale vom Gründonnerstag; in fränkischer Überlieferung geht es wie beide hier wiedergegebenen Melodien.

Das Beispiel der beiden Gradualien ist bezeichnend für das Verhalten beider Überlieferungen. Unter den vielen Möglichkeiten, einen Text einer vorgegebenen Melodie anzupassen, ist die hier in der fränkischen Überlieferung geübte Methode die kunstvollste. An der tongetreuen Überlieferung dieser kunstvollen Anpassung erweist sich die ganz erstaunliche Festigkeit der fränkischen Tradition[1]. Die altrömische Überlieferung hingegen ist, ganz gleich ob auch in ihr beide Melodien ursprünglich tongetreu übereinstimmten oder nicht, weniger streng, weniger fest, weniger exakt[2].

Auf Tafel 5 sind drei Gradualverse des 5. Tons in beiden Überlieferungen wiedergegeben. Mit den Gradualversen des 5. Tons hat sich der Verfasser dieses Beitrages bereits an anderer Stelle beschäftigt[3]. Das Verhältnis beider Überlieferungen dieser Melodien ist besonders interessant. Hier finden sich nämlich bei einigen Melodien Abweichungen, die, jedenfalls im Bereiche der Gradualien und ihrer Verse, ungewöhnlich sind. Die auf der Tafel wiedergegebenen Melodien zeigen solche Abweichungen. Es erhebt sich die Frage, wo sie ihren Ursprung haben und warum es zu ihnen gekommen ist.

---

[1] Vgl. etwa die linienlose Aufzeichnung in der Handschrift St. Gallen 339, *Paléogr. music.* I, Solesmes 1889.

[2] In Rom kam es, wie der Vergleich der Handschrift Vat. lat. 5319 mit Arch. S. Pietro F 22 zeigt, noch im 12.–13. Jahrhundert zu (allerdings unwesentlicher) Variantenbildung.

[3] H. Hucke, *Improvisation im Gregorianischen Gesang,* Kirchenmusikalisches Jahrbuch 38, 1954.

TAFEL 5
Grad.-Verse

R Ad - ju - - va nos, De - us sa - lu - ta -
F Ad - ju - - va nos, De - us sa -
R Ad - an - nun - ti - an - dum ma - ne mi - se - ri
F
(R) et prop-ter ho - no - rem no - mi - nis tu - - - - - - l
(F) et prop - ter ho - - - no - - - - - - rem no-mi-nis tu-i, Do-mi-ne,
(R) et ve - ri - ta - tem tu - am
(F)

Der Versuch einer Antwort darauf hat von dem auszugehen, was wir bisher über die Art und Weise, in der die fränkische Überlieferung redigiert wurde und über die Festigkeit beider Überlieferungen nach ihrer Spaltung feststellten: daß die Redaktion der fränkischen Überlieferung der Form und dem Aufbau der altrömischen Vorlagen im allgemeinen sehr getreu folgt; daß die fränkische Überlieferung sehr fest und unveränderlich ist; daß die altrömische Überlieferung weniger fest ist und Variantenbildung und Umsingungserscheinungen in kleinerem Rahmen erkennen läßt.

In altrömischer Überlieferung gebrauchen alle Gradualverse des 5. Tons das gleiche Schlußmelisma. In fränkischer Überlieferung erscheinen mehrere typische Schlußmelismen nebeneinander. Die Schlußmelismen müssen in altrömischer Überlieferung nachträglich normiert worden sein, denn daß bei der Redaktion oder im Verlaufe der fränkischen Überlieferung ein einheitliches Schlußmelisma differenziert worden wäre, ist unwahrscheinlich. Bei Textvarianten werden die in fränkischer gegenüber der altrömischen Überlieferung eingeschobenen Partien auf einem Tubaton rezitiert. Der Bearbeiter ergänzte also nicht im Stil der Melodien, sondern er wandte das einfachste Prinzip an, das ihm zur Verfügung stand. Somit erscheinen die in fränkischer Überlieferung eingefügten Partien innerhalb der Melodien als stilistische Fremdkörper.

Angesichts dieser Beobachtung ist an eine stilgerechte Weiterentwicklung der Gradualverse des 5. Tons in fränkischer Überlieferung kaum zu denken. Und so ist man auch geneigt, die übrigen Abweichungen zwischen beiden Überlieferungen eher als Weiterentwicklung der römischen Tradition nach Abspaltung der fränkischen denn als Weiterentwicklung der fränkischen oder als Ergebnis von deren Redaktion anzusehen: daß etwa eine Gruppe von Eingangsmelismen in altrömischer Überlieferung ihren fränkischen Parallelen we-

(Fortsetzung von Tafel 5)

ris no - - - - - ster:

lu - - - ta - - - ris no - - - - ster:

cor - - - di - am tu - - am,

p. 15 b

li - be - ra nos, Do - mi - ne. (zu: Grad. Propitius esto)

li - - be - ra nos.

p. 54 a

per noc - - - - tem.

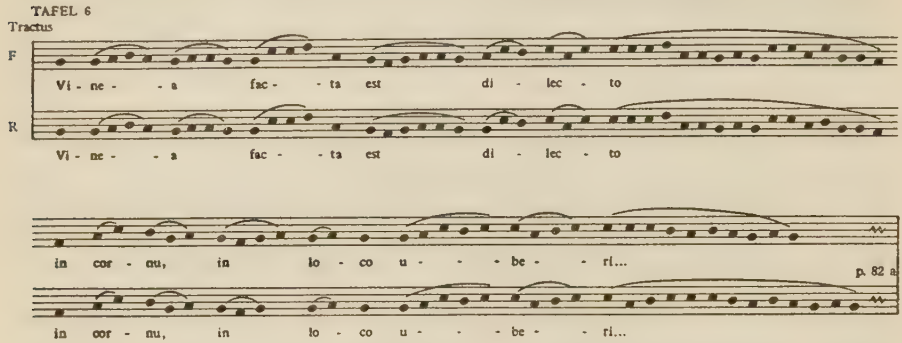
(zu: Grad. Bonum est confiteri)

niger genau entspricht als andere und dann vor allem die andersartige Gliederung einiger Melodien, wie sie gerade die Beispiele auf Tafel 5 zeigen. Sie geht auf die Wirksamkeit von Stilisierungsprinzipien noch nach der Spaltung beider Überlieferungen zurück.

Unter Berücksichtigung der bisher gemachten Beobachtungen sind auch die fünf Gradualien zu betrachten, die in der einen Überlieferung eine andere Melodie haben als in der anderen. Das Graduale *Ego dixi Domine* gehört in fränkischer Überlieferung zu den Melodien des 1. Tons, schließt aber im 5. Ton. Der Vers beginnt im 5. und schließt im 2. Ton. In altrömischer Überlieferung benutzen Graduale und Vers die psalmodische Weise des 2. Tons. Es ist kaum anzunehmen, daß in fränkischer Überlieferung die derart unregelmäßige Melodie konstruiert worden wäre, die uns da entgegen tritt. Sie wird kaum anders zu erklären sein denn als Redaktion einer altrömischen zersungenen Melodie, die in altrömischer Überlieferung dann nachträglich durch die Weise des 2. Tons ersetzt wurde. Auch bei den Gradualien *Liberastinos, Domine* und *Benedicam Dominum,* die in fränkischer Überlieferung zu den Melodien des 7. Tons gehören, möchte man annehmen, daß die Verwendung der Weise des 2. Tons in altrömischer Überlieferung jüngeren Datums ist. Umgekehrt hat das Graduale *Domine refugium* in altrömischer Überlieferung eine Melodie des 7. Tons, in fränkischer hingegen benutzt es die Weise des 2. Tons. Hier liegen die Dinge insofern anders, als die fränkische Redaktion bzw. Überlieferung nicht eigenschöpferisch sein mußte, um die Weise des 2. Tons an Stelle einer anderen zu gebrauchen. Diese psalmodische Weise stand stets zur Verfügung und konnte jedem Text ohne weiteres angepaßt werden. In der Tat ist das Graduale *Domine refugium* auch fränkisch mit einer Melodie des 7. Tons überliefert[1]. Hier

[1] Paris, Bibl. nat., lat. 10511.

ist also offenbar in fränkischer Tradition eine Melodie durch eine andere ersetzt worden. Einen Sonderfall stellt schließlich das bereits zitierte Graduale *Venite filii* dar, das in altrömischer Überlieferung einer Weise des 3. Tons folgt und dessen Melodie in fränkischer Überlieferung stilistisch gänzlich allein unter den Gradualien dasteht. Hier scheint der Bearbeiter eine traditionelle Eigenmelodie der römischen vorgezogen zu haben.



Als letztes Melodiebeispiel ist auf Tafel 6 der erste Vers des Tractus *Vinea facta est* in beiden Überlieferungen wiedergegeben. Das Verhältnis dieser beiden Melodiefassungen zueinander weicht von allem ab, was wir bisher beobachtet haben. Alle vier Tractus zu den Prophetien der Karsamstagsliturgie verhalten sich so. Tongetreu folgt die eine Überlieferung der anderen, von wenigen Varianten abgesehen. Wir haben hier ein Beispiel für nachträgliche Übernahme von Melodien aus fränkischer Überlieferung in das altrömische Repertorium.

Damit sei die Reihe der Beispiele abgeschlossen. Über das Verhältnis der fränkischen zur altrömischen Überlieferung läßt sich nach dem Vergleich vor allem der Gradualien zusammenfassend sagen: Die fränkischen Melodien sind im allgemeinen konsequente Bearbeitungen der altrömischen Melodien, wobei die Struktur der Melodien bewahrt, die Melodiekurve im einzelnen jedoch weitgehend umgestaltet wurde. Die Melodik der fränkischen Überlieferung ist zügiger, zielstrebiger, raumgreifender, emphatischer, die der altrömischen Überlieferung kleingliedriger, feiner, spielerischer. In fränkischer Überlieferung tritt die Durquinte *f-a-c* als tonales Gerüst schärfer hervor; dem eher unbetonten „Auslaufen" der altrömischen Melodien und ihrer Abschnitte steht hier eher ein jeweils betontes, bewußtes Abschließen gegenüber. Die altrömischen Melodien erscheinen eher ornamental, die der fränkischen Überlieferung eher plastisch.

Wenige Stücke haben in der einen Überlieferung eine andere Melodie als in der anderen. In der Mehrzahl der Fälle ist wohl in altrömischer Überlieferung nachträglich eine andere Melodie eingesetzt worden, doch ist das auch in fränkischer Überlieferung geschehen. Soweit sich nach Betrachtung der Gradualien sagen läßt, sind in keiner Überlieferung nach deren Spaltung mehr

neue Melodien geschaffen worden[1]. In einem Graduale schließlich scheint die fränkische Überlieferung eine Eigenmelodie bewahrt zu haben.

Während in fränkischer Überlieferung die Melodien von Anfang an mit einer bewunderungswürdigen Treue bewahrt worden sein müssen, zeigt die altrömische Überlieferung die Spuren normierender Eingriffe und Variantenbildung noch nach der Spaltung beider Traditionen. Sie hat einzelne fränkische Melodien nachträglich übernommen. Jedoch war auch die altrömische Tradition bereits weitgehend erstarrt, als die Redaktion der fränkischen Überlieferung stattfand[2]. Sowohl die Art und Weise, in der diese Redaktion vorgenommen wurde, wie die erstaunliche Treue, in der beide Traditionen sich entsprechen, nachdem sie bereits lange Zeit getrennt voneinander weitergelebt hatten, setzt schriftliche Überlieferung bereits zu der Zeit voraus, als sie auseinandergingen.

Zum Zeitpunkt und zum Ort der Redaktion der fränkischen Überlieferung darf man im Anschluß an den Vergleich der Gradualemelodien soviel sagen: Es erscheint ausgeschlossen, daß die fränkische Überlieferung innerhalb der altrömischen Tradition entstand. Die Art und Weise der Redaktion setzt einen Abstand von der altrömischen Tradition und einen anderen stilistischen Umkreis voraus. Sie erweckt weniger den Eindruck einer absichtlichen Umarbeitung aus ästhetischen Gründen – sonst hätte sie stärker in die Struktur eingegriffen und vor allem nicht offensichtlich verderbte Melodien mit ebenso liebevoller Gründlichkeit nachgestaltet wie die anderen – als den einer getreuen Übersetzung aus einer fremden Tonsprache in die eigene. Da die Melodien der in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts eingeführten Offizien in den beiden Überlieferungen das gleiche Verhältnis zueinander zeigen wie die älteren, darf man das Datum der Redaktion jedenfalls nicht vor der Einführung dieser Offizien ansetzen. Das Ergebnis unserer Melodieuntersuchung weist demnach in die gleiche Richtung wie das Ergebnis der bibliographischen Untersuchungen M. Huglos und der Durchsicht der literarischen Zeugnisse zur Einführung des Gregorianischen Gesangs im Frankenreich[3].

---

[1] Daß es außerhalb des eigentlichen Stammrepertoriums der Meßgesänge zu Neubildungen kam, steht nicht zur Diskussion.

[2] Zur Tradition in der römischen Schola cantorum vgl. das Referat des Verfassers: *Die Tradition des Gregorianischen Gesanges in der römischen Schola cantorum*, 2. Internationaler Kongreß für katholische Kirchenmusik, Wien 1954.

[3] Vgl. H. Hucke, *Die Einführung des Gregorianischen Gesanges im Frankenreich*, Römische Quartalschrift 49, 1954, Heft 3/4.

Musikwissenschaft und Schallplatte

von

KLAUS HOLZMANN

Nachdem die Schallplatte in unseren Tagen eine beachtliche technische Vollkommenheit erreicht hat, mag es angebracht sein, sich über ihre möglichen Bedeutungen und Verwendungszwecke für die Musikwissenschaft Rechenschaft abzulegen.

Die Schallplatte geht zurück auf den 1878 von Th. A. Edison erfundenen Phonographen. Dieser wurde 1891 erstmals durch B. J. Gilman in den Dienst der „Vergleichenden Musikwissenschaft" gestellt. Gilman leitete damit jene „phonographische Ära" ein, von der bei C. Stumpf die Rede ist[1]. In der Tat wurde die Vergleichende Musikwissenschaft erst durch den Phonographen auf eine feste Grundlage gestellt. Er schuf eine wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Voraussetzung zur Aufzeichnung exotischer Musik. Die Konservierung akustischer Phänomene erreicht in diesem Zweig der Musikwissenschaft eine entscheidende Bedeutung. Dagegen kommt in der historisch vorgehenden Musikforschung diese Bedeutung vergleichsweise nur den Quellen zu, die hier die Ausgangspunkte jeder Untersuchung darstellen.

O. Abraham und E. v. Hornbostel berichten über die technischen Vorzüge des Phonographen[2]: „Mit dem Phonographen kann man die Musik fixieren und mit Muße im Arbeitszimmer, wo die Aufmerksamkeit nicht soviel auf optische Nebendinge gerichtet ist, wie bei den Vorführungen fremder Völkerschaften, studieren. Der Phonograph hat noch besondere Vorzüge. Man kann ihn nach Belieben langsam und schnell laufen lassen und kann so die Musikstücke, deren Tempo im Original zu schnell war, um sie analysieren zu können, in ruhigem Zeitmaß, in entsprechender Transposition, zu Gehör bringen.

Weiterhin kann man das Musikstück in kleine Bruchstücke zerlegen, kann einzelne Takte, ja einzelne Töne allein erklingen lassen und genaue Notation und Messungen daran anschließen. Schließlich hat man in der Phonographenwalze ein dauerndes Dokument, immer bereit zur Vorführung und Vergleichung."

Die wahrscheinlich ältesten erhaltenen phonographischen Aufnahmen stammen von der Uraufführung des Parsifal im Jahre 1882[3]. Es gibt auch Schallplatten, die noch von E. Grieg[4] und Cl. Debussy[5] bespielt worden sind. Die Fixierung der

---

[1] Carl Stumpf, *Die Anfänge der Musik,* Leipzig 1911, S. 62 ff.

[2] *Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft,* Zs. f. Ethnologie, Bd. 36 (1904), S. 229.

[3] S. Janzen, *Entwicklung, Bedeutung und Zukunft der Schallplatte,* Gema-Festschrift 1953, S. 138.

[4] J. Handschin, *Musikgeschichte,* Luzern 1948, S. 387.

[5] W. Danckert, *Claude Debussy,* Berlin 1950, S. 218.

Vortragsweise jener Zeit verleiht ihnen dokumentarischen Rang. Sie stellen ideale Hilfsmittel zur Erkenntnis einer früheren Musikauffassung dar.

Während Grieg und Debussy ihrem Klavierspiel keine normative Gültigkeit beimaßen und somit der Individualität des Interpreten noch Rechnung trugen, ist I. Strawinsky teilweise dazu übergegangen, die von ihm geleiteten Aufnahmen eigener Kompositionen[1] zur verbindlichen Norm für jede Wiedergabe zu erklären[2]. Er komponierte Stücke, deren Sätze gerade so lang gehalten sind, daß sie auf die Seite einer Grammophonplatte passen. Die Sorge des Musikers, sein Werk (durch Häufung von Vortragsbezeichnungen) vor der Willkür des Ausübenden zu bewahren, erfährt so eine vorher nicht mögliche Steigerung. Gleichzeitig aber kündigt sich hier ein neues Verhältnis der Musik zur Geschichte an. Ihre technische Konservierung, die es theoretisch ermöglicht, eine Komposition in beliebig späterer Zeit genau so erklingen zu lassen wie heute, zerstört bei einer zukünftigen historischen Interpretation alle Möglichkeiten einer geschichtlichen Entscheidung; damit verläßt die Musik ihren geschichtlichen Ort und tritt in einen gleichsam geschichtslosen Raum. Die künstlerische Substanz der Musik läßt sich kaum enger mit ihrer Ausführung verkoppeln, als es hier geschieht. Die gewissermaßen als Klang überlieferte Musik richtet sich gegen ihre schöpferische Aneignung durch Menschen späterer Zeiten, da deren Bemühungen ja notwendig aus veränderten Verhältnissen heraus zu einer mehr oder minder starken Veränderung des Klangbildes führen würden. – Dieser Vorgang gehört zum Wandel der Musikauffassung in unserer Zeit, für den die Schallplatten Strawinskys zu einem wichtigen Beleg werden.

Nicht Hilfsmittel für die Musikwissenschaft im Sinne authentischer Dokumente, sondern Ergebnisse musikgeschichtlicher Forschung stellen die sogenannten „historischen Platten", d. h. solche mit alter Musik, dar. Sie innerhalb der Schallplattenproduktion als geschlossene Gruppe zu identifizieren, ist schlechthin unmöglich. Ihre anspruchsvolle Kennzeichnung als „historisch" kann nur erfolgen, wenn die Überprüfung der einzelnen Platten ergibt, daß sie wissenschaftlichen Ansprüchen genügen. Dies setzt vor allem völlige Beschränkung der Wiedergabe auf das historisch Feststellbare voraus. Dabei steht im Vordergrund nicht die Frage, ob das Ergebnis ästhetisch befriedigend, sondern ob es im historischen Sinne richtig ist. Geht es doch hier nicht um unser Verhältnis zur alten Musik, sondern um unser objektives Wissen von ihr[3]. Dieses spiegelt sich bei den historischen Platten vor allem in der Rekonstruktion der jeweiligen Aufführungspraxis. Aber schon die Wahl der Quelle für eine Wiedergabe, die für das betreffende Stück repräsentativ sein soll, bringt angesichts mehrerer Überlieferungen eine gewichtige historische Entscheidung im Sinne einer Wertung mit sich. Indem die „historischen" Platten auf diese Art in die musikwissenschaftliche Diskussion eingreifen, können sie durchaus wissenschaftliche Bedeutsamkeit erlangen.

Im Zusammenhang mit der Frage, wo derartige Platten in der Praxis zu finden sind, eröffnet sich eine Perspektive, die bei der Untersuchung des Verhältnisses von Musikwissenschaft und Schallplatte nicht zu unterschätzende Bedeutung besitzt. Man muß berücksichtigen, daß die Schallplatte auch ein wirtschaftliches Phänomen ist, dem Gesetz von Angebot und Nachfrage unterworfen. Dieses Kräftefeld läßt in Anbetracht der Relation zwischen dem Kostenaufwand, der mit ihrer Herstellung verbunden ist, und der Größe des als Abnehmer in Frage kommenden Interessentenkreises die Rentabilität „historischer" Platten von vornherein fragwürdig

---

[1] E. W. White, *Strawinsky*, Hamburg o. J., Claassen Verlag, S. 235 ff.

[2] A. Copland, *Unsere neue Musik*, München 1947, S. 176 f.

[3] Vgl. J. Handschin, a. a. O., S. 386 f., und ders., *L'Anthologie Sonore*, Acta Musicologica XI (1939), S. 144.

erscheinen. Seit einigen Jahren hat die *Deutsche Grammophon-Gesellschaft* ein eigenes musikhistorisches Studio eingerichtet, dessen „Archiv-Produktion" es sich zur Aufgabe gestellt hat, unter Maßgabe historisch-wissenschaftlicher Richtlinien eine „klingende Denkmäler-Ausgabe" der abendländischen Musik zu veranstalten. Im Hinblick auf die angedeuteten Schwierigkeiten verdient dieses Vorhaben als solches die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaft in besonderem Maße. Es ist, auch gemessen an der speziellen Aufgabenstellung, jenes Unternehmen, das an erster Stelle zu berücksichtigen ist, wenn wir nach dem heutigen Stand der Historischen Schallplatte in Deutschland fragen. Das Repertoire der „Archiv-Produktion" erstreckt sich von der Gregorianik bis zur deutschen Vorklassik und räumt dem Werk Händels und Bachs, dessen von Helmut Walcha gespielten Orgelwerke u. a. vollständig geboten werden sollen, einen besonderen Platz ein. Für die Musikgeschichte, die ohne das klingende Beispiel nicht auskommen kann, läßt sich geeigneteres Anschauungsmaterial nicht denken. So kann die Musikforschung die Zielsetzung des musikhistorischen Studios nur begrüßen, wobei man sich bei einer Gesamtwürdigung der bisher vorliegenden „Archiv-Produktion" freilich bewußt sein muß, daß die Zielsetzung noch nicht identisch ist mit dem Erreichen dieses Zieles, das nur auf dem Wege eines Annäherungsverfahrens von Wirtschaft und Wissenschaft gelingen kann.

Der Wert des von der „Archiv-Produktion" bisher veröffentlichten Materials läßt sich gemäß den oben skizzierten Forderungen der Wissenschaft an Historische Platten nur durch Einzelkritik ermitteln. Hierzu erforderliche Kriterien sollen daher im folgenden unter Heranziehung von „Archivplatten" aufgestellt werden. Da diese Kriterien jedoch auf Historische Platten überhaupt anwendbar sein sollen, schien eine systematische Aufstellung aufführungspraktischer Gesichtspunkte geboten zu sein, wobei auf Vollständigkeit kein Anspruch erhoben wird, zumal viele dieser Fragen in stetem Fluß sind.

Die Gesichtspunkte für die Einzelkritik lassen sich in drei Gruppen zusammenfassen. In der ersten steht das Abhängigkeitsverhältnis von Klangbild und authentischem Notentext im Blickfeld, in der zweiten die Frage der Besetzung, in der dritten alles, was mit der Ausführung im engeren Sinn zu tun hat. – Unbedingte Voraussetzung für die praktische Anwendung dieser Fragestellungen ist es, daß mit der Schallplatte ein Hinweis auf die ihr zugrunde liegende Ausgabe oder Quelle des betreffenden Werkes und die näheren Umstände der Ausführung gegeben wird. Diese Voraussetzung wird von der „Archiv-Produktion" dadurch erfüllt, daß jeder Platte eine zugehörige Karteikarte mit detaillierten Hinweisen beigefügt ist. Zum Beispiel ist der Archivplatte Nr. 5407 AVM mit anonymen Chansons aus den Notenbüchern der Margarete von Österreich eine Karteikarte beigegeben, die u. a. folgende Angaben enthält: *Entstehung/Ort:* Handschrift Brüssel. *Jahr:* 1517. *Quelle/Fundort/Signatur:* Brüssel, Bibliothèque Royale, Ms. 228 u. II 239 (Signatur der zweiten Hs. irrtümlich statt 11239). *Fassung:* Original. *Einrichtung:* Ch. van den Borren/Safford Cape. *Instrumentarium:* Blockflöten: Alt in F, Diskant in C von Hermann Moeck, Celle, 1952. Diskantfiedel: nach Pietro Aaron: Thoscanello de la musica, 1531, Rekonstruktion von Otwin, 1932. Tenorfiedeln: nach Francesco Francia: Madonne tronante, Leningrad, Eremitage, Rekonstruktion von Otwin, 1932. Laute: doppelchörige Baßlaute von Peter Harlan, 1935. – Außerdem werden mitgeteilt die Satzfolge, die Zeitdauer der Einzelstücke, die Texte der gesungenen Stücke, die Namen der Ausführenden sowie Ort, Raum und Datum der Aufnahme.

Zur erstgenannten Gruppe von Gesichtspunkten (Abhängigkeitsverhältnis von Klangbild und authentischem Notentext) gehört zunächst die Frage, ob die relative Höhe jedes Tones der Vorlage in der Wiedergabe streng eingehalten worden ist. Ein

Beispiel, in dem dies nicht zutrifft, ist die Archivplatte Nr. 14018b APM „17 Tänze aus dem 13. Jahrhundert", wo im 17. Tanz als Schlußton der Wiederholung der secunda pars e anstatt richtig d erklingt. Auch die Archivplatte Nr. 4304 AVM mit der Partita „Auff die Mayerin" von Johann Jacob Froberger verstößt gegen den authentischen Notentext, da sie im zweiten Teil der Sarabande h′ anstatt richtig d″ bringt. – Weiter ist etwa nach dem zugrunde liegenden Rhythmus zu fragen. Die Archivplatten mit Musik aus dem 13. Jahrhundert berufen sich weitgehend auf Übertragungen Fr. Gennrichs. Diese werden in der Mehrzahl korrekt wiedergegeben, jedoch nicht ohne Ausnahmen wie z. B. im Satz „Aveue tele compagnie" der Archivplatte Nr. 14018a APM „Le jeu de Robin et Marion" von Adam de la Halle, wo ab Takt 5 aus unersichtlichen Gründen ein Rhythmuswechsel vorgenommen wird (♩♩/♩♩ statt richtig ♩♩/♩♩). – Erhebliche Abweichungen vom Text der Vorlage weist die bereits angeführte Platte mit der Partita „Auff die Mayerin" und der Suite Nr. XXX a-moll von J. J. Froberger auf. Abgesehen von improvisierten Verzierungen, wie sie die Aufführungspraxis zuläßt, treten in der Wiedergabe Füllnoten, rhythmische Varianten u. dgl. auf, Abweichungen also, die innerhalb einer wissenschaftlich stützbaren Improvisation nicht zulässig sind. Sie können hier im einzelnen nicht angeführt werden. – Ein weiterer Gesichtspunkt betrifft die Akzidentiensetzung. Wo manche Archivplatten in dieser Hinsicht von der angegebenen Vorlage abweichen, geschieht es häufig im Sinne einer Verbesserung. So bei der Archivplatte Nr. 14019b APM „5 geistliche Gesänge" von Guillaume Dufay, Antienne: Alma Redemptoris Mater. Bei H. Besseler[1] steht in der Unterterzklausel des Diskants T. 45 g′, das hier zu gis′ korrigiert worden ist. – Die oben erwähnte Archivplatte „17 Tänze aus dem 13. Jahrhundert" stützt die Wiedergabe der Estampida „Kalenda maya" auf die Übertragung Gennrichs[2], bringt aber in den Takten 5 und 13 h statt b, womit sie sich in dieser Beziehung der ebenfalls auf die einzige Handschrift, Paris, Bibl. nat. f. fr. 22543, f. 62 zurückgehenden Version H. Husmanns[3] annähert. Die Wahl der Vorlagen ist übrigens nicht immer so glücklich getroffen, wie bei den bisher genannten Platten. Um der wissenschaftlichen Zielsetzung gerecht zu werden, hätte die „Archiv-Produktion" doch öfter, als es geschehen ist, auf die Quellen selbst zurückgehen sollen, statt auf Neuausgaben zurückzugreifen, die einer wissenschaftlichen Kritik häufig nicht standhalten können. So wurde für zwei Klavierwerke Matthias Weckmanns (Archivplatte 3411 AVM) die Ausgabe von Richard Buchmayer, Leipzig, Breitkopf & Härtel Ed. No. 5342 herangezogen; für die Lassus-Messe „Puisque j'ai perdu" (Archivplatte Nr. 5401/02 e AVM) die Ausgabe von Mitterer und Haberl, Regensburg, Verlag Friedr. Pustet; für die „7 Teutschen Lieder" Leonhard Lechners (Archivplatte Nr. 14010b APM) der Sammelband „Gesellige Zeit" (Hg. W. Lipphard, Bärenreiter-Verlag, Kassel-Basel) und „Weltliche Chorgesänge" (Hg. F. Jöde, Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel) usf.

Die zweite Gruppe zusammengehöriger Gesichtspunkte umfaßt Fragen der Besetzung. Sie bilden ein Zentralproblem aller Bemühungen um die Aufführungspraxis alter Musik. In ihnen vor allem wirkt sich heute vielfach auf der Seite des „so stark historisierten Musiklebens" jene „historische Prüderie" aus, von der in einem Vortrag Friedrich Blumes die Rede ist[4]. Da der Begriff eines Eigenwertes des Klanglichen, wie er besonders in der musikalischen Romantik auftritt, erst verhältnismäßig spät in der Musikgeschichte erscheint, ist zu fragen, ob durch allzu große

---

[1] *Das Chorwerk,* Wolfenbüttel 1951, H. 19, 2. Aufl.
[2] *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang,* Köln 1951, S. 16.
[3] *Kalenda maya,* AfMw X, 1953, S. 277.
[4] *Musikforschung und Musikleben,* Bamberger Kongreßbericht 1953, S. 17 ff.

Sorge um die klangliche Realisierung nicht falsche Perspektiven an ältere Musikwerke herangetragen werden. So ist für die Entscheidung, was bis etwa um 1500 instrumental oder vokal zu besetzen sei, vielfach ein gewisser Spielraum gegeben. Auch die Wahl der Instrumente unterliegt hier keiner dogmatischen Einschränkung, obwohl es wahrscheinlich ist, daß bestimmten Musizierformen bestimmte Instrumentalensembles zugeordnet waren, wodurch immerhin Zurückhaltung in der Instrumentation mittelalterlicher Musik geboten wäre. In eindrucksvoller Weise wird dies durch die Archivplatten Nr. 14018a APM „13 Rondeaux" von Adam de la Halle und Nr. 14019a APM „Madrigale und Caccien aus dem Codex Squarcialupi" von Meistern der Florentiner Frührenaissance demonstriert. Das Instrumentarium der genannten Werke beschränkt sich auf Blockflöte, Diskant- und Tenorfiedel sowie Laute, zu denen als Gesangsstimmen Alt, Tenor und Baß treten. Durch geschickte Kombination, die sich aus dem Charakter des jeweiligen Stückes ergibt, wird innerhalb dieses Rahmens eine erstaunliche Mannigfaltigkeit erzielt. Diese Aufnahmen sind übrigens, wie auch jene mit Tänzen aus dem 13. Jahrhundert, Kompositionen von Adam de la Halle und Stücken Dufays, mit der Gruppe „Pro Musica Antiqua" unter Safford Cape hergestellt worden, die sich nach den Worten Ch. van den Borrens[1] für die Interpretation von Musik vor dem 17. Jahrhundert „durch die getreue Auswertung der musikwissenschaftlichen Erkenntnisse und die Achtung vor dem Geist der Werke" hohen Ruhm erworben hat. – Aus einem anderen Gesichtswinkel muß die Vokalbesetzung, etwa der Anteil von Frauen- oder Männerstimmen, betrachtet werden. Machen sich doch bei ihr in bestimmten Fällen liturgische Forderungen auf entscheidende Weise geltend. Dem trägt z. B. die Wiedergabe des „Proprium missae in Dominica *Laetare*" von Heinrich Isaac (Archivplatte Nr. 5403 AVM) Rechnung, indem die hohen Stimmen des Quartettsatzes von Knaben gesungen werden, wie es der damaligen Aufführungspraxis entspricht. Inadäquat sind dagegen die geistlichen Tricinien von Michael Praetorius (Archivplatte Nr. 14003a APM) besetzt, die von einem Kinderchor mit gemischten Stimmen wiedergegeben werden (anstatt von einem Knabenchor). – Ein anderes Problem stellt sich, wo der technischen Ausführbarkeit Grenzen gesetzt sind, z. B. in der Darstellung von Partien, die für Kastraten geschrieben sind. Hier wird man sich wohl oder übel mit einem Frauensopran behelfen müssen wie im „Nigra sum" der „Vespro della Beata Vergine" von Cl. Monteverdi (Platte Nr. PL 7902 der Vox-Schallplatten-Gesellschaft, die hier genannt sei, weil sie sich auf die Monteverdi-Ausgabe H. F. Redlichs[2] beruft).

Die Gesichtspunkte der dritten Gruppe (Ausführung im engeren Sinn) beziehen sich auf Probleme, vor denen der Ausführende steht, nachdem die bisher erörterten Vorfragen gelöst oder einer gültigen Lösung zumindest nahe gebracht worden sind. Zunächst sei das Problem des Zeitmaßes für ältere Musik erwähnt. Die Mensuralmusik kennt keine freie Verfügbarkeit des Tempos in unserem Sinne. Sie steht im Zeichen des „integer valor notarum", der für ihre rhythmische Interpretation maßgebend ist. Wie schwer es fällt, sich vom modernen Schwerpunktsempfinden und Taktbegriff zu lösen, zeigt z. B. die Archivplatte Nr. 5401/02e AVM mit der Messe „Puisque j'ai perdu" von Roland de Lassus. Besondere Schwierigkeiten ergeben sich, wo innerhalb des Bereiches mensuraler Rhythmik Tempoverschiebungen berücksichtigt werden müssen, die sich aus dem Wandel der Bewegungseinheit ergeben, auf die das Zeitmaß jeweils bezogen ist. Es sei hier auf die Studien H. Besselers

---

[1] MGG-Artikel „Belgien", Sp. 1606.
[2] Vgl. H. F. Redlich, *Claudio Monteverdi*, Olten 1949, S. 180 ff.

verwiesen, in denen Tempi von Musik des 13. und 14. Jahrhunderts[1] sowie von Kompositionen Dufays[2] in Verbindung mit Metronomzahlen vorgeschlagen werden. Bei aller Unverbindlichkeit dieser Vorschläge sind damit doch wissenschaftlich begründete Richtlinien gegeben, nach denen Historische Platten hinsichtlich ihrer Rhythmusinterpretation beurteilt werden können. – Ein weiteres Problem stellt sich dar, wenn der überlieferte Notentext nur die Basis für eine reichere Improvisationskunst bildet. Nach dem für die Historische Platte angeführten Grundsatz, sich auf das historisch Feststellbare zu beschränken, wird die Rekonstruktion einer Improvisationspraxis nur da in die Wiedergabe eingebaut werden können, wo sie sich auf entsprechend ausführliche Theoretiker-Zeugnisse berufen kann. Das ist z. B. der Fall bei der bereits angeführten Vox-Platte „Vespro della beata vergine", die von der Diminuierungspraxis, von zahlreichen Theoretikern des 16. Jahrhunderts behandelt[3], Gebrauch macht. Handelt es sich dagegen um eine regelrechte Bearbeitung, wie diejenige des „Lamento d'Arianna" von Monteverdi (Archivplatte Nr. 8402 AVM) durch Carl Orff, so ist zu fragen, ob diese Platte nicht außerhalb der „Archiv-Produktion" hätte geführt werden müssen; jedenfalls gehört sie nicht eigentlich zu den Historischen Platten. – Als letzter Gesichtspunkt zur Beurteilung einer Historischen Platte sei die Aussprache der Texte in alter Musik angeführt. Hier gilt es, die phonetischen Besonderheiten der betreffenden Epoche zu berücksichtigen. In dieser Beziehung muß die Archivplatte Nr. 5410 AVM „Four Little Short Songs" von Thomas Morley beanstandet werden, da der Sänger hier nicht um die Rekonstruktion der phonetischen Eigenheiten des Shakespeare-Englisch, sondern um äußerste Deutlichkeit des Textvortrags bemüht ist.

Die vorliegenden Ausführungen beschränkten sich bewußt auf den Bereich des historisch Feststellbaren, um Kriterien zu gewinnen, mit deren Hilfe Historische Platten wissenschaftlich befragt und beurteilt werden können. Neben der Wiedergabe des historisch Feststellbaren jedoch bleibt für den Interpreten ein Spielraum bestehen, innerhalb dessen er, an die zeitbedingten Möglichkeiten seiner historischen Einfühlungskraft gebunden, Entscheidungen treffen muß. Sie erst führen letztlich zur klanglichen Verwirklichung des vorgegebenen Werkes und machen es für unsere Gegenwart verbindlich. Damit aber stellen die Historischen Platten nicht nur Ergebnisse musikgeschichtlicher Forschung dar, sondern bleiben darüber hinaus auch Dokumente unserer Zeit, unseres geschichtlichen Standortes, von dem aus wir die Deutung des Überlieferten vollziehen[4].

Zielsetzung und bisherige Leistung der „Archiv-Produktion" der Deutschen Grammophon-Gesellschaft haben – dies mag aus den Bemerkungen zur Frage der Historischen Schallplatte deutlich geworden sein – für die musikwissenschaftliche Forschung und Lehre hervorragende Bedeutung. Die Nennung einiger Schallplatten des bisherigen, ständig anwachsenden Repertoires soll dazu dienen, das musikologische Interesse an diesem Unternehmen zu fördern.

---

[1] H. Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters,* AfMw. VIII, 1926, S. 212 ff.

[2] H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon,* Leipzig 1950, S. 126 ff.

[3] Vgl. M. Kuhn, *Die Verzierungskunst in der Gesangsmusik des 16. und 17. Jahrhunderts,* Leipzig 1902.

[4] Zum Begriff der Interpretation vgl. Thr. Georgiades, *Musik und Sprache,* Heidelberg 1954, S. 135ff.

Auswahl aus dem bisherigen Repertoire der *Archiv-Produktion*

1. Schallplatten mit verlängerter Spieldauer zu 78 UpM für normaltourige sowie für mehrtourige (umschaltbare) Abspielgeräte.

Gregorianisch	*Messordinarium der Osterzeit*	AVM 5411
Hans Newsidler	*8 Lautenstücke aus „Ein newgeordnet künstlich Lautenbuch“*	AVM 5408
Tielman Susato	*Danserye aus „Het derde musyck boexken“*	AVM 5409
Johann Hermann Schein	*Suite Nr. 2 in d für 5 Instrumente aus „Banchetto musicale“*	AM 4001
Samuel Scheidt	*4 Tanzsätze für 4 Instrumente und Continuo aus „Paduana, Gaillarda etc.“*	AM 4002
Charles Mouton	*7 Pièces de Luth*	AVM 8406
Johann Krieger	*Partita Nr. 5 A-dur aus „6 musikalische Partien“*	AM 3002
August Kühnel	*Sonate Nr. 7 G-dur für Viola da Gamba und Continuo aus „Sonate ô Partite“*	AVM 4402
Arcangelo Corelli	*Concerto grosso D-dur op. 6 Nr. 1*	AVM 4410
Antonio Vivaldi	*Concerto per la viola d'amore, liuto e con tutti gl'istromenti sordini*	AVM 4413
Joseph Bodin de Boismortier	*Daphnis et Chloe, Ballettsuite*	AVM 8407

2. Langspielplatten zu 33 und 45 UpM, nur für mehrtourige (umschaltbare) Abspielgeräte.

Gregorianisch	*Primae Vesperae in Nativitate D. N. Jesu Christi*	AP 13005
Gregorianisch	*Prima Missa in Commemoratione Omnium Fidelium Defunctorum*	APM 14002
Adam de la Halle	*Le jeu de Robin et Marion*	APM 14018 }
Anonym	*17 Danses du 13e siècle*	APM 14018 }
Squarcialupi-Kodex	*8 Madrigale und Caccien*	APM 14019 }
Guillaume Dufay	*5 Geistliche Gesänge*	APM 14019 }
Ludwig Senfl	*3 Liedsätze aus den Sammlungen Johann Otts und Georg Forsters*	EPA 37007
Diego Ortiz	*Musica de Violones aus dem „Trattado de glosas“*	EPA 37009
Luca Marenzio	*3 Madrigale aus dem 1. Buch der 4stg. Madrigale*	EPA 37004
Thomas Campion	*10 Songs from „Philip Rosseter's Book of Ayres Part I“*	AP 13006
Heinrich Schütz	*Musicalische Exequien*	APM 14023
Henry Purcell	*15 Fantasies for 3, 4, 5, 6, 7 Viole da Gambe*	APM 14027
Johann Kuhnau	*3 Sonaten aus „Musicalische Vorstellung einiger biblischer Historien“*	APM 14026

Alessandro Scarlatti	*„Su le sponde del Tebro“ Cantata a voce sola con Violini e Tromba*	APM 14024
Arcangelo Corelli	*Sonata op. 5 Nr. 12 d-moll „La Follia“*	APM 14024
Attilio Ariosti	*Lezione V, e-moll*	APM 14024
Joannes de Gruytters	*7 Pièces du „Beyaert boek d'Anvers“*	AP 13017
Mathias van den Gheyn	*5 Pièces de Carillon*	AP 13017

Die Verfasser der Beiträge

Heinrich Besseler. Geboren 1900 in Dortmund-Hörde, aufgewachsen in Düsseldorf; studierte Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br. bei Wilibald Gurlitt, in Wien bei Wilhelm Fischer und in Göttingen bei Friedrich Ludwig. 1923 Dr. phil. Freiburg i. Br.; habilitierte sich dort 1925. Nach Lehrtätigkeit als Privatdozent 1928 planmäßiger Extraordinarius an der Universität Heidelberg, 1949 Ordinarius und Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Jena.

Rudolf Gerber. Geboren 1899 in Flehingen (Baden); Musikausbildung in Karlsruhe und Berlin, musikwissenschaftliches Studium an den Universitäten Halle und Leipzig bei Hermann Abert; 1922 Dr. phil. Leipzig. Nach Assistententätigkeit an der Universität Berlin 1928 Privatdozent, später Professor an der Universität Gießen, 1943 Ordinarius und Direktor des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Göttingen.

Helmut Hucke. Geboren 1927 in Kassel; studierte Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br. bei Wilibald Gurlitt und Hermann Zenck; 1948/50 wissenschaftliche Hilfskraft am Deutschen Volksliedarchiv Freiburg i. Br.; 1952 Dr. phil. Freiburg i. Br. 1953 Forschungsstipendiat der Görres-Gesellschaft in Rom, dort Schüler von Higino Anglès und P. Eugéne Cardine.

Klaus Holzmann. Geboren 1930 in Bremen; studierte 1950/51 am Leibniz-Kolleg der Universität Tübingen, seit 1951 musikwissenschaftliches Studium an der Universität Freiburg i. Br. bei Wilibald Gurlitt.

Wesen und Ursprung der Tonwelt im Mythos

von

WERNER DANCKERT

Der bedeutende Indologe Heinrich Zimmer[1] sagt einmal: das mythische Denken sei das Spiel einer Phantasie, die ihrer Wahrheit gewiß ist, weil sie in ihrer Bilderwelt nichts Willkürliches, sondern das Unmittelbarste menschlicher Erfahrungen spiegelt: das Reich der Gefühle und Ahnungen. Zimmer dachte, als er diese Sätze niederschrieb, gewiß nur an die echten und eigentlichen Mythen, die von traumhaft sicherer Bildphantasie getragen sind. Die „erklärenden", aitiologischen hingegen, jene schon vom Vorwitz des Verstandesdenkens gelenkten Gedankenspiele, bleiben außer Betracht. In den echten Mythen „schaut sich das Leben selbst an". Sie sind „unbefangene Spiegelkraft des Lebensgefühls". Jene Gefühle und Ahnungen – Weltgefühle, so läßt sich wohl vermuten – bedürfen allerdings eines Mittlers oder Bildträgers, an den die erzählenden Umschreibungen, die Berichte und Auseinanderfaltungen der mythischen Phantasie sich heften. Dieses Medium nannte der große Basler Archäologe und Mythenforscher Bachofen das Symbol. Symbole sind nach seiner Lehre die Kernstücke aller Mythen. Der Mythos ist Auseinanderfaltung, Auslegung, Umschreibung des Symbols. Sehen wir zu, wie sich sein Leitsatz bei einer vergleichenden Durchmusterung einer Mythengruppe bewährt, die von Wesen und Ursprung der Tonwelt Kunde gibt.

Der letzte Versuch, die Musik in ein mythisches Weltbild einzuordnen, wurde von der Romantik unternommen. Danach kommen die positivistischen Erklärer. Für Darwin ist die Urmusik ein Mittel zur Zuchtwahl: Klang gewordener Männerschmuck der Liebeswerbung. Spencer sieht nur eine durch den Affekt gehobene, ins Klingen gebrachte Sprache. Nach dem Nationalökonomen Karl Bücher wäre der erste Gesang entstanden, um gemeinsame körperliche Arbeit rhythmisch zu regeln und dadurch zu erleichtern.

Alle drei Theorien sind bezeichnend für eine Wissenschaftsgesinnung, der das Wesensbild des Menschen entglitten ist. Sie spiegeln die „Kunst der Künste" in den drei trivialen Aspekten, deren Entdeckung das 19. Jahrhundert für sich

[1] *Ewiges Indien,* Potsdam und Zürich 1930, S. 11 f.

in Anspruch nehmen kann: der Mensch als arriviertes Tier, der Mensch als Träger bloßer Nutzsprache, der Mensch als Wirtschaftsfaktor.

Man sieht: von hier führt kein Weg ins Offene, Unverbaute. Wer vom Wesen und Ursprung der Musik wirklich etwas erfahren möchte, sieht sich zurückverwiesen auf die älteste Sphäre der Besinnung: auf die mythischen Spiegelungen. Während die philosophisch-ästhetisch-psychologischen Theoreme vom Ursprung der Musik[1] alle auf irgendeine Art dem Rationalismus und anderen zeitbedingten, ja „modischen" Strömungen und Betrachtungsweisen verpflichtet sind, verdanken die Musik-Mythen „ihren Gehalt tiefer Schau und lebendiger Ergriffenheit: Musik ist in ihnen von etwas Numinosem umwittert, weshalb sie ihren Ursprung durchweg ins Übersinnliche verlegen und sie als eine Gabe betrachten, die den Menschen durch höhere Mächte zugekommen ist"[2].

Auf den ersten Blick fällt auf, wie wenig in den Musikmythen vom physikalischen Medium der Töne, von der atmosphärischen Luft, die Rede ist. Der Gedanke, Musik sei „Poesie der Luft", „unsichtbarer Tanz" (Jean Paul), ist durchaus spätzeitlich, romantisch. Für das frühe, das mythenbildende Bewußtsein war die Luft vielfach das Element der Grenze, des Jenseitigen, des Todes. Gelegentlich nur zeigen sich in den Musikmythen Hindeutungen auf die Luftsphäre: die Sirenen, der chinesische Phönix, das mongolische Flügelpferd, aus dessen Leiche das Saiteninstrument *khil-khuur* entsteht, sind musikverbundene Luftwesen[3]. Nach einer Erzählung der Tempé-Indianer[4] stiftet ein mythisches Wesen in Adlergestalt die Sangesfeste und das Trommelschlagen (= Herzschlag des Adlers). „Luftmusik" oder „englische Musik" hieß das magische Getön, das den Zug des nordischen Totenheeres begleitet. Viele Sagen erzählen von dieser bald geheimnisvoll stillen, bald wild brausenden und dröhnenden Musik des im Sturme durch die Luft fahrenden Geisterheeres[5]. Nach süddeutscher Überlieferung kündigt sich das Wodansheer der Abgeschiedenen zuerst mit leisem Gesang und Harfentönen an. Das süß-schaurige Getön läßt die Menschen erbeben; Laub und Gras wogen, sobald die Töne nur ansetzen. Dann schwillt es nah und näher kommend an zur ungeheuren Musik von tausend Instrumenten, und endlich bricht der rasende Orkan los, der selbst starke Eichen bersten läßt. Aus dem übermenschlichen Crescendo der germanischen Geistermusik spricht nicht nur ein Naturvorgang, sondern ein besonderes Erlebnis des Schwellens, Dehnens, Sich-Überbreitens, ein Urphänomen des west-

---

[1] G. Révész, *Der Ursprung der Musik,* Internat. Arch. f. Ethnographie 40, 1941, S. 63–80.

[2] E. Seemann, *Mythen vom Ursprung der Musik,* Kongr.-Ber. d. Ges. f. Musikf., Lüneburg 1950, S. 151.

[3] H. Haslund-Christensen, *The Music of the Mongols,* Part I, Eastern Mongolia, Stockholm 1943, S. 35 ff. Dazu E. Seemann, *Mythen . . .,* S. 151.

[4] Th. Koch-Grünberg, *Indianermärchen aus Südamerika,* Jena 1921, S. 195 = Zs. f. Ethnologie 1915, S. 294 f.

[5] O. Huth, *Der Durchzug des Wilden Heeres,* Arch. f. Religionswiss. 32, 1935, S. 205, Anm. 1.

germanischen „Wodanismus". Natur- oder Geistermusik von solch sprengender Elementargewalt findet man, soviel ich sehe, in keiner anderen Mythensprache, gelegentliche Spuren indischer Abkunft vielleicht ausgenommen.

Wäinämoinen, der hochberühmte Sänger, stammt von Luft und Wasser zugleich ab. Seine Mutter ist die Göttin Ilmatar, Herrscherin des Meeres und Tochter der Luft. Aber das vorgeburtliche Wachstum des Kindes vollzieht sich durchaus im Mutterschoß des Meeres. Bevor er zur Welt kam, hatte Wäinämoinen sieben Jahre lang in den Fluten gelegen. Vergeblich hatte er Sonne und Mond angerufen, ihm herauszuhelfen, denn mit aller Gewalt drängte es ihn zum Lichte. Endlich stieg er ans Ufer. Seine spätere Laufbahn führt ihn verschiedentlich zurück an sein Ursprungselement. Besonders aufschlußreich ist seine Begegnung mit der schönen Aino, die sich seiner Werbung entzieht, durch Sümpfe dahinirrt und schließlich sich zu den Wellenjungfrauen draußen im Meere gesellt, als Fischlein sich fangen läßt und abermals entschlüpft.

Die bedeutsamste Symbolsphäre der Musikmythen ist das Wasser in seinen naturhaften Erscheinungsformen. Bevor wir diesem weitverzweigten Stoffkreis nähertreten, empfiehlt sich vielleicht eine Besinnung auf naheliegende Möglichkeiten der Deutung. Ich glaube nicht, daß jener bekannte rationalistische Erklärungsversuch genügt, der die musiktreibenden Wasserdämonen einzig auf die Naturlaute bewegten Wassers (Tosen, Plätschern, Rieseln, Gurgeln usf.) zurückführt[1]. So wenig ratsam es wäre, solche „Naturmusik" achtlos zu übergehen, so wenig kann bloßes Naturraunen Gehalt und Ablauf der Wasser-Ton-Mythen erklären. Anderes bleibt zu bedenken. Vor allem die immer wieder spürbare Gleichsetzung des Wassers mit dem Elementarpsychischen[2]. Alle Erscheinungsformen bewegten Wassers vom Sprudeln der Quelle, Rieseln des Baches bis zum Strömen des Flusses und Wogen des Meeres sind für den Symbolsinn sinnlich faßbare Gleichnisse seelischer Regungen, Wallungen, Affekte und Stimmungen. Fluß und Welle sind von altersher Bilder rhythmischer Periodizität[3]. Im Flüssigen spiegelt sich vor allem der (psychische) Naturgrund der Tonwelt: alles Gelöste, Lösende, Schwingend-Wogende bis zum Ausbruchhaften, Schäumenden, Orgiastischen. Die Hydrosphäre versinnlicht daher in erster

[1] Z. B. Maja Bergstrand, *Näcken som musikaliskt väsen,* Folkm. och folkt. 23, 1936, S. 14–31.

[2] Dazu die grundlegenden Arbeiten von M. Ninck, *Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten,* Leipzig 1921; W. F. Otto, *Dionysos,* Frankfurt a. M. 1933, S. 148 ff. – Über *Wasser-Symbolik im Volkslied* veröffentlichte ich unlängst eine Studie in der Zs. f. Menschenkunde, Jg. 19, 1955, S. 1–24.

[3] Allerdings ist der oft behauptete Zusammenhang des griech.-lat. Wortes *Rhythmus* mit indogermanischen Ausdrücken, die „Fluß", „Strom" oder „Fließen" bedeuten, nicht mehr haltbar. Das eigentliche Wurzelwort bedeutet vielmehr „ziehen". Näheres siehe Kluge-Götze, *Etymol. Wörterbuch,* Art. „Rhythmus"; H. Krahe, *Sprache und Vorzeit,* Heidelberg 1954, S. 42. Über das Statische, Begrenzende des hellen. Rhythmusbegriffs vgl. auch W. Jaeger, *Paideia* I, 1934, S. 173 ff., und W. Gurlitt, *Form in der Musik als Zeitgestaltung,* Akad. d. Wiss. u. d. Lit., Abh. d. geistes- und sozialwiss. Kl., Mainz, Jg. 1954, Nr. 13, S. 652 f.

Linie Dionysos' Element. Ihrer kann jedoch auch Apollons gebändigtes, gemessenes Musizieren nicht entraten. Der flüssige Naturgrund bleibt unentbehrlich. Die Mythen sagen es mit überraschender Deutlichkeit in ihrer Bildersprache.

Nach der Hindu-Mythologie erfindet der Musikgott Nârada die fünfsaitige Laute, die Vina *kach'hapi*, deren Name ursprünglich „Schildkröte" bedeutet. Die Schildkröte ist hier als Wassertier bedeutsam. Im Namen Nâradas steckt *Nara*, das Sanskritwort „Wasser", und Nârada selbst ist der Spender des Wassers. Diese Beziehungen des Musikgottes zum flüssigen Element erinnern, worauf schon C. Engel[1] hinweist, an den griechischen Nereus und seine fünfzig Töchter, die Nereiden, die sich gleichfalls durch musikalische Fähigkeiten auszeichneten. Der Name des Nereus wird hergeleitet vom griechischen *nērón* oder *nārón*, d. h. „fließendes", auch von *nearón*, d. h. „frisches", nämlich Wasser. Daß in vielen griechisch-lateinischen Wörtern, die mit *nar* oder *ner* beginnen, die Wurzelsilbe soviel wie Wasser bedeutet, hatte schon Bachofen[2] ausgesprochen. Nach dem Indogermanisten Hans Krahe[3] hat *nar* als Grundwort von Gewässernamen innerhalb Europas eine vorwiegend östliche Verbreitung.

Jener früh dahinsterbende Sänger Linos, dessen Name zur Gattungsbezeichnung der Totenklage wurde, war Enkel des Nereus[4]. Auch der von Homer genannte thrakische Sänger Thamyris galt als Sohn eines Wasserwesens, der Nymphe Argiope. Er prahlte, er könne selbst die Musen im Gesang übertreffen. Zur Strafe blendeten sie den Überheblichen und nahmen ihm Gesang wie Kunst des Saitenspiels[5]. Alle singenden und musizierenden Göttinnen der Hellenen sind mit dem Wasser verbunden: Nymphen, Musen, Sirenen. Nymphen und Musen wohnen auf Bergen oder an Quellen. Die am Meere singenden Sirenen entsprangen der Verbindung des Flußgottes Acheloos mit einer Muse. Sie hausen am Wasser, gehören aber als halb vogelhafte Wesen doch ursprünglich dem Luftreiche (und der Unterwelt) an. Erst das nordische Mittelalter deutet sie in seinen Bilddarstellungen zu fischschwänzigen Nixen um. Auf den Färöern singt die Havkone (eine Nixe) so wundervoll, daß die Menschen davon toll werden. Man muß sich die Ohren vor ihrem Gesang verstopfen, sonst zieht es den Lauscher unwiderstehlich hinab in die Fluten[6].

Die Nymphenschar, von Hermes geführt und geliebt, hat vieles mit den singenden Nixengestalten gemeinsam, die uns aus Märchen, Sage und Lied aller abendländischen Völker wohl vertraut sind. Das Geheimnis zauberischen Singens können Menschen von den Nixen gelehrt bekommen. Man muß nur nächtlich am Ufer eines Gewässers musizieren; beim drittenmal erscheint die Nixe, und man kann ihr das Geheimnis entlocken[6]. Eine neugriechische Ballade

---

[1] *Musical myths and facts*, Vol. I, London 1876, S. 78.
[2] *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, Basel ²1925, S. 347.
[3] *Sprache und Vorzeit*, Heidelberg 1954, S. 109.
[4] W. F. Otto, *Die Musen*, Düsseldorf-Köln 1955, S. 40 ff.
[5] M. Wegner, *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949, S. 25.
[6] L. Pineau, *Les vieux chants populaires scandinaves* I, Paris 1898, S. 215.

schildert, wie Jannis der Schafhirt, uneingedenk mütterlicher Warnungen, hinten am Flusse auf der Schalmei spielt und die schönen Wasserjungfern, die Neraiden, herauflockt. Er begehrt Eudokia, die schönste Sängerin unter den Nixen, zum Weibe. Nach anderer Lesart muß er auf Geheiß einer schönen Lamie drei Tage und drei Nächte fort und fort spielen, bis ihn der Tod ereilt[1]. Manche der Wasserwesen sind Unholdinnen, verkörpern, wie auch der mädchenraubende Wassermann, den unheimlichen Sog der Tiefe. Andere zeichnet die Volkssage als zierliche, zwergenhafte Nachtgestalten, schattenhaft, verkümmert. Aber selbst hier ist noch die Verbindung von Musik und Wasser vernehmlich. „Am Zörnitzberg bei Wettin halten die Nixen manchmal bei Nacht einen Tanz. Da hört man eine helle, fröhliche Musik und sieht viele kleine Männer und Frauen aus der Saale steigen, die fassen sich bei den Händen und führen mit zierlichen kleinen Schritten und Sprüngen ihren Reigen auf. Und von Zeit zu Zeit springen einige ins Wasser, und andere kehren dann an ihre Stelle zurück“[2]. Mehr „Element“ verkörpern die slawischen Wasserfrauen. Die schönen Nixen-Töchter des russischen „Wasser-Großvaters“ *Dyeduska Vodyanovy* singen ihre bezaubernden Melodien auf Bäumen am Ufer der Flüsse, Ströme und Teiche[3]. Mädchengesang und Quellmurmeln verbinden sich dem Ohr des Südslawen zu einer summenden Einheit:

Wenn du singest bei der Quelle,
Summest du mir wie die Biene[4].

Singende Wasserfeen und -kobolde kennt übrigens auch die chinesische Volksmythologie.

Die Kulturheroen oder Initiatoren, die Anführer der weiblichen Singreigen, sind allerdings ganz überwiegend männliche Gestalten. Wir gedachten bereits des indischen Nârada, der hellenischen Musikgötter Hermes und Apollon. In Ägypten galt Thot, der Gott der Schreibkunst, zugleich als Begründer der Musik. Musikheroen in Menschengestalt wie Orpheus oder Wäinämoinen verraten in vielen Zügen ihren halbgöttlichen, übermenschlichen Ursprung. Orpheus ist zwar kein göttlicher Unterweltsgeleiter wie Hermes, aber dem Psychopompos verwandt zeigt er sich doch darin, daß er als einziger Sterblicher den Hades betreten und lebend wieder verlassen darf. Das ist sonst bestenfalls Göttersöhnen wie dem Herakles erlaubt. Als Sohn des thrakischen Flußgottes Oiagros und der Muse Kalliope zeigt Orpheus schon nach seiner Herkunft nahe Berührung mit dem Fließenden. Im Ausklang der Orpheussage tritt die Wasserbeziehung des berühmten Sängers abermals ans Licht. Gleich

---

[1] H. Lübke, *Volkslieder der Griechen,* Berlin 1897, S. 248 f.

[2] R. Beitl, *Deutsche Volkskunde,* Berlin 1933, S. 446, nach F. Ranke.

[3] H. Machal, *Slavic Mythology; The Mythology of all Races,* Vol. III, Boston 1918. – J. Campbell, *Der Heros in tausend Gestalten,* Frankfurt a. M. 1953, S. 79.

[4] L. K. Goetz, *Volkslied und Volksleben der Kroaten und Serben* II, Heidelberg 1937, S. 81.

dem Dionysos Zagreus, den die Titanen zerstückelten, wurde Orpheus durch eine Schar wilder Thrakerinnen zerrissen. Sein Haupt und seine Leier warfen die Mänaden ins Meer. Klingend und singend schwammen sie über die Wellen zur Insel Lesbos hinüber.

Mehrere griechische Sagen bringen Dionysos, den Gott des Weines, der Orgiastik, der Schalmeienmusik, in Verbindung mit dem flutenden Element. Der Dionysosknabe flüchtet vor seinem Verfolger Lykurgos, dem König von Thrakien, ins Meer. Unter Trompetenschall rufen ihn die Frauen von Elis in Stiergestalt aus den Wogen hervor. Nach einer anderen Legende wurde Dionysos von tyrrhenischen Seeräubern entführt. Auf der Überfahrt von Ikaros nach Naxos hatten sie den Jüngling im Purpurmantel ergriffen und am Mastbaum des Schiffes festgebunden. Bald aber lösten sich die Bande von selbst, Efeu und Reben umrankten Mast und Segel. Der Gott selbst trat als Löwe hervor, und die Schiffer warfen sich entsetzt in die Flut, wo sie sich sogleich in Delphine verwandelten[1].

Ähnliches erzählt übrigens die griechische Sage noch von dem lesbischen Dichter und Sänger Arion, der mit seiner Kunst den Göttern diente und dafür belohnt wurde. Als ihn einst Schiffer auf hoher See berauben und über Bord stürzen wollten, sprang er ins Meer. Aber ein Delphin nahm ihn auf seinen Rücken und trug ihn an die Küste. Für alle ursprünglichen Musikgötter und Musikheroen bedeutet der Sturz in die Wassertiefe nicht den Tod, sondern eher die befreiende, lösende Heimkehr ins wohlvertraute Urelement. Der Delphin galt in der Antike als Musikverehrer. Euripides nennt ihn in der Elektra den aulosliebenden Delphin; ähnliches sagt Pindar. Aus Musikliebe rettete der Delphin den berühmten Sänger aus den Fluten[2].

Auch in der Marsyassage steckt Wassersymbolik. Der unglückliche Schalmeienbläser, den Apollon nach verlorenem musikalischem Wettkampf schinden ließ, trägt kaum zufällig den Namen des gleichnamigen Flusses. Die Marter erfolgte bei dem Schilfsee Aulokrene („Schalmeiquelle"!); dann wurde die Haut des Marsyas auf dem Markte von Kelainai neben der Quelle des Flusses Marsyas aufgehängt. Wurde der törichte Silen nur seines zottigen Felles entkleidet, zog Apollon ihm die tierische Erscheinung nur als Verkleidung ab? So deutet Kerényi[3], der das Grausame der Bestrafung mildern, humanisieren möchte. Ob zu Recht?

Bei vielen alten Blasinstrumenten ist die Beziehung des tongebenden Rohrs zum Wasser eine ganz urwüchsige, sozusagen naturgegebene. Das tritt besonders dort sprechend zutage, wo Schilfgewächse zu Klangrohren werden. So bei der antiken Panpfeife, der Syrinx, deren Name ja nichts anderes als „Rohr" bedeutet. Aus der schönen Sage von Pans Liebe zu der Nonacrinischen Syrinx,

---

[1] *Hymni hom.* VII, 40.
[2] M. Wegner, *Das Musikleben,* S. 87.
[3] K. Kerényi, *Die Mythologie der Griechen,* Zürich 1951, S. 177.

die Ovid[1] erzählt, leuchtet nach Bachofens Deutung die alte Naturanschauung von der Heiligkeit der Sümpfe hervor[2]. Das Sumpfröhricht ist göttlich. Der leise Lufthauch erweckt den Ton aus seinem feuchten Urelement.

Auch das Urmodell der Trompeteninstrumente stammt aus dem Wasser: die Muscheltrompete, das Tritonshorn. Der Name Triton hängt nach Kerényi[3] wohl überhaupt mit „Wasser" zusammen. Der Beiname der Athene war Tritogenaia, die aus dem Wasser Geborene. An Stelle der ursprünglichen Muscheltrompete, die wir als Urinstrument der kriegerischen Göttin nur vermuten können, trat offenbar in der geschichtlichen Zeit ein verwandtes metallisches Blaswerkzeug, die Salpinx, ein gerades, langgestrecktes Rohr mit glockenförmigem Schallbecher. Das Rohr wurde aus Bronze oder Eisen gefertigt, das Mundstück aus Horn. Athena Salpinx hieß die trompetenblasende, kriegerische Athene. Das Instrument trug auch das Beiwort tyrsenisch; denn die Etrusker galten als seine Erfinder. Das uralte gewundene Muschelhorn hingegen, der Kochlos, den Euripides einmal erwähnt, wird übrigens heute noch von Schiffern der griechischen Inseln als Rufzeichen geblasen[4]. In Indien ist die Muscheltrompete noch heute das heilige Tongerät Shivas, des göttlichen Tänzers, des indischen Dionysos. Über die ganze Erde hin verbreitet sind Wasser-Rituale der trompetenartigen Instrumente. Es ist, wie wenn die befruchtende, lebenerwekkende Kraft des flüssigen Urelements immer aufs neue sich mit der tönenden Potenz des Schallrohrs verbinden soll. Ähnliches kam übrigens zum Ausdruck, wenn man in alten Zeiten (besonders bei den Kelten) Metalltrompeten in Gestalt von dämonischen Tierköpfen formte[5]. Ein vollständig erhaltener keltischer Carnyx stammt aus dem Wilham-Fluß in Lincolnshire[6]. Kelten wie Germanen brachten, so scheint es, mit Vorliebe Musikinstrumente als Moor- und Flußopfer dar.

Eigenartigerweise umschließt Hydro-Symbolik keineswegs nur die Rohrinstrumente, die man in der Antike dem Prinzip des Naturseelischen, dem Dionysischen, zugesellte. Auch die apollinisch-klaren Saiteninstrumente, überwiegend Träger heiliger Nüchternheit, haben ihren Anteil an der Urfeuchte.

Apollon empfängt die Schildkrötenleier als Geschenk aus Hermes' Hand. Seine Verbundenheit mit dem Wasser zeigt sich auch anderswo: im Mythos von seiner Inselgeburt, in seinem Beinamen Apollon Delphinios, der auf einen Fischdämon hindeutet. Die griechische Mythologie kennt noch andere, ihm nahverwandte Gestalten, so den delphinreitenden Knaben Phalantos mit der Leier in der Hand.

---

[1] *Met.* 2, 689–712.
[2] Bachofen, *Gräbersymbolik,* S. 330 f.
[3] *Die Mythol. der Griechen,* S. 126.
[4] Wegner, *Das Musikleben,* S. 67.
[5] C. Sachs, *Lituus und Karnyx,* Liliencron-Festschrift, Leipzig 1910, S. 241.
[6] F. Behn, Art. „Musik" im Reallex. d. Vorgesch. (Ebert), Bd. 8, Berlin 1928.

Eine weit verbreitete Manifestation des Wasser- und Musikdämons ist die kindliche. Hier zeigt sich das primordiale, den Uranfängen nahe Wesen dieses Typus. Auf hellenische und finnische Erscheinungsformen hat Kerényi die Aufmerksamkeit hingelenkt. Ihnen sei noch eine bekannte Figur der schwedischen Volkssage hinzugesellt: der Näck, Nöck, Nickelmann. Dem schwedischen Bauern erscheint er mitunter als ein kleines Kind, auf dem Sand sitzend. Auf dem Haupt trägt er eine rote Mütze, im Arm die goldene Harfe. Wenn der kleine Kobold (Näck, Fossegrim, Bäckamann) im Wasser, bei Wasserfällen, Brücken usw. musiziert, so entsteigen andere kleine Wesen in weißer Kleidung dem Wasser und tanzen einen Reigen zu seinen Tönen. Die Kindlichkeit des Musikheroen versinnlicht das Ursprungsnahe des Tönens. Die Mythen wollen damit sagen: Musik ist Urkunst; in ihr verkörpert sich das musische Element kat' exochen. Übrigens: nur, wo er in menschlicher, nicht in tierischer Gestalt gedacht wird, erscheint der Näck als musikalisches Wesen[1]. Bloße Naturdämonie genügt nicht, um Kunst hervorzubringen.

Tobias Norlind[2] betont, daß der Näck hauptsächlich Harfe und (später) Fiedel spielt. Von seinem Gesang ist wenig die Rede. Norlind setzt die Entstehung der frühen Näcksagen um 1100 an. Nach Sahlgren gehen der Fiedel des Näck Harfe und Horn voraus. Mit anderen Worten: das Instrumentarium wechselte aus zeitbedingten Gründen, die mythische Gestalt selbst blieb. Sie ist gewiß weitaus älter als Norlinds chronologischer Ansatz.

Bezeichnend ist es, daß Apollon zwar die Leier spielt, sie aber nicht selbst erfindet, sondern von Hermes, dem Gott der Höhen und Tiefen, erwirbt. Wie aber „erfand" Hermes die Leier? Nach griechisch-ägyptischer Sage lustwandelte er (der als ägyptischer Gott Thot heißt) einstmals am Nilufer. Dabei stieß er mit dem Fuß an eine Schildkrötenschale. Darin fanden sich noch einige Sehnen ausgespannt, die durch Trockenheit klingend geworden waren. Der Stoß des Gottes erweckte den in ihnen ruhenden Klang. So entstand die Leier. Die mythische Erfindungstat vollzieht sich nicht zufällig in Wassernähe, und als Schallträger dient ebensowenig zufälligerweise der Panzer eines alten, mythisch hochberühmten Wassertieres, der Schildkröte.

Nach anderer, rein hellenischer Lesart schuf Hermes die Leier schon an seinem ersten Lebenstag. Das göttliche Kind verließ die Wiege, trat aus der Geburtsgrotte, auf der Suche nach den Rindern des Apollon. Vor dem Grottentor fand Hermes eine grasende Schildkröte. Er tötete sie in der Grotte und schnitt sie auf. Zwei Schilfrohre und eine Jochstange dazu dienten ihm als Gerüst für sieben Saiten aus Schafsdarm. Sein erster Gesang zur Leier war ein Erotikon, ein Lied vom Liebesspiel des Zeus und der Maia: ein Hymnus auf seine eigene Zeugung und Geburt.

---

[1] M. Bergstrand, *Näcken . . .*, a. a. O.

[2] *Ist der Neck ein schwedisches Naturwesen?* Zs. f. Volkskunde, N. F. VIII, 1938, S. 117 ff.

Schilfrohr und Schildkröte: aus beiden leuchtet die Wasserverbundenheit des Instruments hervor. Nach dem homerischen Hymnus auf Hermes, der einer alten arkadischen Sage entsprach, machte Hermes nur den Steg der Lyra oder Chelys (Schildkröte) aus Rohr, die beiden Jocharme aus Ziegenhörnern. Die Schildkrötenschale, den Klangkörper, überspannte er mit Kuhhaut[1]. Auf griechischen Vasenbildern kann man den im Hermes-Hymnos beschriebenen Leiertypus mit der gemusterten Schildkrötenschale wiedererkennen.

Seltsamer, schwerer zu deuten ist die eigenartige Verbindung der Leierentstehung mit dem Motiv des Rinderraubs. Sogleich nach Vollendung des Instruments, so lautet der mythische Bericht, machte sich Hermes auf, um fünfzig Kühe des Sonnengottes von ihrer nächtlichen Weide zu stehlen. Zwei davon tötete er und opferte das Fleisch den zwölf olympischen Göttern. Am nächsten Tage ging Apollon auf die Suche nach den geraubten Rindern: es waren lauter Kühe mit krummen Hörnern. Er entdeckt den Dieb, schleppt ihn vor den Göttervater; Hermes muß die restlichen Rinder herausgeben. Am Ende beschwichtigt er den Zorn des göttlichen Bruders mit dem Klang der Leier. Apollon erhält die Leier zum Geschenk. Hermes aber empfängt dafür Apollons Hirtenstab und seine Hirtenwürde sowie den Reichtum spendenden Goldstab mit drei Blättern. Ferner überläßt Apollon dem Bruder drei wahrsagende jungfräuliche Bienen (einen Teil seiner eigenen Divinationsgabe), seine eigene frühere Herrschaft über die Tiere (die Triebgewalten), endlich das Amt des Seelengeleiters. Durch diese Spenden – so dürfen wir wohl deuten – wurde Hermes aus einem naturhaften Zeugungswesen, mit den phallischen Kabiren oder Daktylen urverwandt, zum herrschaftsbegabten „Hirten" und Kulturgott. Die dunkle, naturhafte, phallische Seite seines Wesens aber lebt fort in seinem Sohne Pan, der die Syrinx schuf.

Leiererfindung und Rinderraub sind in der Erzählung, wie es scheint, nur lose miteinander verkoppelt. Es fehlt ein überbrückendes Motiv. Dieses ist deutlicher abzulesen an einer anderen Rinderraub-Mythe, aus der Erzählung vom göttlichen Kind und starken Helden Kullervo, die in der finnischen Kalewala steht. Schon Kerényi[2] hat den Parallelismus der Motive hervorgehoben und Kullervo mit Hermes und Dionysos eines Grundwesens genannt. Für die Motivverknüpfung: Rinderdiebstahl - Leiererfindung im Hermes-Mythos weiß er allerdings keine Erklärung.

In der Kalewala-Erzählung liegen die Dinge klarer. Kullervo dient als Rinderhirt bei der Frau des Schmiedes Ilmarinen. Nachdem ihm die Herrin schlechte Speise vorsetzt, übt er grausame Rache. Er tötet die ganze Herde und verfertigt aus den Rinderknochen und Ochsenhörnern Flöten, Pfeifen und Blashör-

---

[1] Wegner, *Das Musikleben*, S. 37.

[2] C. G. Jung und K. Kerényi, *Einführung in das Wesen der Mythologie*, Zürich 1951, S. 63.

ner. An Stelle der Rinder läßt er eine Herde verzauberter Waldtiere, Bären und Wölfe, weiden. Der mißtrauischen Alten aber, die das Getön der Blasinstrumente herbeieilen läßt, sagt er beschwichtigend:

Fand der Knecht *das Horn im Sumpfe,*
Holt ein *Blasrohr aus dem Morast*;
Deine Herde steht im Gange,
An dem Hürdenfeld die Kühe . . .

Sie geht zum Melken und wird von den wilden Tieren zerrissen.

Wenn Kullervo sich herausredet, er habe die Hörner und Flöten im Sumpfe gefunden, so sagt er zwar, tatsachenmäßig betrachtet, die Unwahrheit. Doch im Lichte des Mythologems vom wassernahen Ursprung der Tonwelt spricht er tiefe Wahrheit aus: das Klingende entspringt aus dem Flüssigen, hier sogar aus dem protokosmischen, vorweltlich gärenden Ursumpf. In diesem Zusammenhang würdige man übrigens die Tatsache, daß die Lurenpaare, die mächtigen gewundenen Blashörner der nordischen Bronzezeit, sich regelmäßig in Mooren fanden, wohl als kultische Opfer in den heiligen Schlamm versenkt.

Von den Realien her gesehen, zeigt der finnische Mythos hingegen eine ganz nüchterne, im Werkstoff gegründete Knüpfung zwischen Rind und Tonwerkzeug. Tatsächlich gehören ja Knochenflöten und Tierhörner zu den ältesten Klanggeräten, die wir kennen.

Sollte daher nicht auch in der griechischen Erzählung von den ersten Taten des Hermes ein Real-Zusammenhang zwischen Leier und Rind zu vermuten sein? In der überlieferten Gestalt des Mythos ist er allerdings kaum noch sichtbar. Nur eine Stelle könnte uns stutzig machen: wo von den krummen Hörnern der geraubten Helios-Rinder die Rede ist. Abbildungen urtümlicher Leiern aus der vorgriechischen Ägäis zeigen nämlich tatsächlich eigenartig stark gekrümmte, gewundene, z. T. sogar doppelt gedrehte hornartige Jocharme. (Z. B. die Leier als kretisches Schriftzeichen mit stark gekrümmten, henkelartigen Jocharmen [1]; Jocharme mit Windungsknoten auf dem Sarkophag von Hagia Triada [2]. Ähnlich die Leier in einer Terrakotta-Tänzerinnengruppe, spätminoisch, 15. Jh. v. Chr. [3]).

Die griechische Überlieferung wußte übrigens, daß die Ur-Leier, die aus dem barbarischen Norden kam, nichts anderes war als eine Schildkrötenschale mit einer Tierhaut (Kuhhaut) überspannt, durchspießt von einem Rinder- oder Antilopenhörnerpaar samt Jochstange. Später baute man diese urtümliche Form des Instruments in Holz nach. Dabei mochte noch immer der Schildkrötenpanzer als Schallkasten gedient haben, zu einer Zeit, da man das bar-

---

[1] A. Evans, *The Palace of Minos at Knossos,* Vol. I, London 1921, Fig. 214, Ideogramm Nr. 29.

[2] Evans, a. a. O., Fig. 317.

[3] R. Dussaud, *Les civilisations préhelleniques,* Paris 1914, Fig. 281; auch bei C. Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente,* Berlin 1929, Tafel 23, Bild 158.

barische Tierhörnerpaar bereits durch Holzarme ersetzt hatte. Als man noch später auch den Resonanzkasten aus Holz (oft Buchsbaumholz) fertigte, da tauchen noch immer in der Verzierung des Schallkörpers die Platten oder Schuppen des Schildkrötenpanzers auf. Durch Auflegen von Schildpatt erhielt der Holzkern das Aussehen eines Schildkrötengehäuses. So hartnäckig klingt das Motiv im Handwerklichen nach[1].

Wenn wir all dies erwägen, so möchte an eine Urgestalt des Hermes-Mythos zu denken sein, die Rinderraub und Leierverfertigung auch stofflich, werkstofflich nämlich, verknüpft. In dieser Urgestalt wird es etwa geheißen haben: das listige Hermeskind schlachtete zwei von den krummhörnigen Rindern des Helios, um aus den Hörnern das Leierjoch und die Jochstange zu fertigen. – Später mochte es anstößig erscheinen, ein so roh geformtes, „halbtierisches" Tonwerkzeug dem Gott des vornehmen Maßes, dem Musenführer, als Geschenk zu geben. Aus dem einheitlichen mythischen Bericht von der Lyra-Erfindung wurden zwei getrennte, nur zeitlich noch benachbarte Erzählungen.

Die kostbar verzierten Harfen und Leiern, die C. L. Wooley aus den Schachtgräbern von *Ur* zutage förderte, tragen auf den Stirnseiten ihrer Schallkästen Intarsien aus bunten Steinen und Muscheln[2]. Vielleicht war jener Muschelschmuck ebenfalls sinnbildlich für das tonzeugende Gewässer. *Ea*, der Wassergott der Babylonier, von den Sumerern *Enki* genannt, war zugleich Herr der Weisheit, der Beschwörung, Zauberei, der Künste[3].

In Hellas war die Harfe mit geringen Ausnahmen Instrument der Frauen. Im Bereich der olympischen Götter war sie nicht zugelassen. Nur ganz selten sieht man die apollinischen Musen Harfe spielen. Sie überlassen das uralte Fraueninstrument, das schon in Ägypten und Vorderasien mit den unteren Elementen verbunden wurde, den Hades- und Wasser-Musen: den Sirenen. Als Verwandte der Harfe galt das Barbiton, die Leier des Dionysos, der Silene und der weintrunkenen Zecher, das Saitenspiel auch der lyrischen Dichter[4].

In Hinterindien verkörpert eine Röhrenzither in Krokodilform mit dem Namen *mi gyaung* (Alligator) die Verbundenheit des Tonreichs mit der Wassersphäre. Eine altchinesische Verwandte des Typus (nach C. Sachs vielleicht sogar Abkömmling der Krokodilzither)[5] war die ursprünglich südchinesische Brett-

---

[1] Nach C. Sachs (*Geist und Werden*, S. 189 f.) wäre übrigens die „Schalenleier", deren Rumpf eine Schale aus Frucht, Schildkrötenpanzer, Holz oder Metall bildet, nichts anderes als eine beträchtlich jüngere Rückbildungsform der Kastenleier. Spricht indessen das hartnäckige Nebeneinanderbestehen der beiden Typen nicht gegen jene Verkümmerungsthese? Ist die „minderwertige Werkbeschaffenheit" der Schalenleier Grund genug, sie als Rückbildung der Kastenleier anzusetzen?

[2] A. Moortgat, *Grundlagen und Entfaltung der sumerisch-akkadischen Kultur*, Historia Mundi II, München 1953, S. 249.

[3] G. Furlani, *Babylonien und Assyrien*, Historia Mundi II, 1953, S. 278.

[4] Wegner, *Das Musikleben*, S. 42 ff., 51.

[5] Sachs, *Geist und Werden*, S. 219.

zither mit Drachenkopf namens *K'ung-heù*, seit 111 v. Chr. bis zur Mingzeit gebräuchlich, dann ausgestorben.

Drachensymbole findet man noch heute oft in China dargestellt. Der mythische Drache, auch Regenfürst genannt, ist ein kosmisch umfassender Dämon, der die Wasser oben am Himmel wie unten in der Tiefe beherrscht. Dieser Drache ist ein ungeteiltes Ganzes, nicht dualistisch abgespalten wie die unterweltlichen Drachen altorientalischen Zuschnitts. Zu den typischen Gegenständen, die man in China mit Drachenbildern verziert, rechnen in erster Linie Glocken und Musikinstrumente. Der Urdrache, so heißt es, hat neun Söhne. Die beiden ersten heißen Pu Lao und Tsiu Niu. Pu Lao hat eine laute und brüllende Stimme; deshalb erblickt man ihn auf Glocken. Tsiu Niu liebt die Musik, darum ziert er Musikinstrumente[1].

Der finnische Musikheros Wäinämoinen, der Sohn der Luftgöttin, entsteigt bei seiner Geburt dem Urwasser des Ozeans. Das Urinstrument seines Musizierens, die fünfsaitige Kantele, verfertigt er aus Kiefer und Gräten des Hechts. Die Zähne verwendet er als Stimmwirbel, die Saiten macht er aus den Gedärmen des Fischs oder (nach anderer Lesart) aus den Schweifhaaren eines Geisterpferdes. Als die Kantele im Meer verloren geht, fertigt er eine andere, deren Kasten aus Birkenholz besteht, mit eichenen Wirbeln und mit Saiten aus dem seidigen Haar eines jungen Mädchens. Auf diesem Instrument spielend, bezaubert er Menschen und Tiere. Wilde Tiere werden zahm, Vögel und Fische lauschen still, die Menschen schreien vor Entzücken, am Ende weint Wäinämoinen selbst. Seine Tränen fallen ins Wasser und verwandeln sich dort in wunderbare Perlen.

Wasserverbunden, urwassergezeugt erscheint allerwärts das Urmodell, die kosmische Musik, musica mundana, die Harmonie der Welt. Ihr letzter, tiefster Ursprung ist allerdings eher protokosmisch zu nennen: dem Urchaos nahe. Sie entsteigt den mütterlichen Urgewässern, dem gebärenden Abgrund, der noch flüssig-gestaltlos alle Möglichkeiten des Werdens in sich birgt. Darauf deutet z. B. in der Kalewala der Zug, daß nur die erste, die Ur-Kantele, aus dem gewaltigen Fisch entsteht. Doch sie geht verloren, taucht ins Meer, ihr Ursprungselement, zurück. Die zweite Kantele aber fertigt Wäinämoinen aus Birkenholz und Mädchenhaar: die Urmusik wird zur musica humana. (Die Birke symbolisiert in Liedern Osteuropas regelmäßig das Mädchen.)

Ähnliche Wassermotive finden sich in den skandinavischen, isländischen und schottischen Balladen von der *wunderbaren Harfe*. Die ältere Schwester stürzt die jüngere aus Eifersucht ins Meer. Ein wandernder Sänger findet den angespülten Leichnam der Ertrunkenen und erbaut aus ihren Knochen sein Instrument. Das Brustbein wird zum Gerüst, die Finger zu Wirbeln, die goldenen Locken zu Saiten. Als der Harfner im Hause der Mörderin beim Feste auf-

---

[1] A. Lübke, *Der Himmel der Chinesen*, Leipzig 1931, S. 83 f.

spielt, da tönt die Harfe ein Lebewohl an Vater und Mutter, ein Wehe über die mörderische Schwester.

Das estnische Lied *Die Harfe* schildert, wie ein singendes Mädchen von den Schwägerinnen mittels großen eirunden Steines (scharfen Beiles) erschlagen und ins Moor getragen wird. Dort wächst die Tote als Birke auf. Aus der Birke wird die Harfe gebildet, die Wand des Instruments jedoch aus des Lachses langen Kinnladen, aus des Hechtes harten Zähnen. (Aus Birke erbaut auch Wäinämoinen, Kalewala XXIX, die zweite Kantele; die erste aus Hechtzähnen, Kalew. XXII.) Die Saiten der Harfe sind aus dem Haar des Mädchens und aus „Hühnerlocken" gemacht. Der Bruder der Ermordeten bringt die Harfe zum ersten Tönen. Sein Saitenspiel klingt voller Harm, wie ein Abschiedslied des weiblichen Brautgefolges, wenn die Braut das Mutterhaus verläßt[1]. Das mythische Instrument besteht hier also zur Hälfte aus menschlichen, zur anderen aus Elementar-Stoffen. Das Menschliche ist in der Gestalt der Sängerin gegeben, die Birke ist abermals das junge Mädchen als zartes Bäumchen, menschlich ist das Brauthaar als Stoff der Saiten. Auf der anderen Seite deuten moorentsprungene Birke, Lachs und Hecht auf das mythische Urgewässer hin, dem die Tonwelt entsteigt.

Nach der litauischen Fassung[2] tönt die ertrunkene Schwester fort als Lindenpfeife. Bei den Linden am Flusse ertrank sie, als Linde wiedersteht die Tote, die von fünf Gewässern bis ans Meeresufer fortgetragen wurde. Aus einem der neun Lindenäste schneidet der Bruder das Pfeifchen. Die alte Mutter aber weiß:

Das ist nicht der Ton der Linde.
Das ist deiner Schwester Seelchen,
Welches auf dem Wasser schwebet.

Deutsche, slowakische und russische Lieder erzählen, daß sich Spielleute von einem Baumzweig im Walde eine Geige schnitzen. Der Baum ist das verzauberte Mädchen. Nach deutschen Balladenfassungen[3] verwünscht eine Mutter ihre Tochter, weil sie beim Wasserholen säumig war (und „beim Liebsten stund"). Das Mädchen wird in eine Erle (Espe) verwandelt. (Saftreiche Bäume auf wasserführendem Grunde!) Drei vorübergehende Spielleute wollen aus dem abgehauenen Baumast eine Fiedel schnitzen; zuerst blutet die Erle (Espe), dann greint sie, zuletzt erzählt sie ihre Verwünschung. Die Spielleute aber bauen die Fiedel und geigen der Mutter ein Liedlein darauf. Sogleich erkennt sie die Stimme und ruft: „Nicht geigt, ihr stolzen (drei) Spielleut, von mir und meinem Kind!"

Die eng miteinander verwandten Erzählungen von der wunderbaren Harfe oder Fiedel, vom singenden Knochen oder Zweig des Seelenbaums, vom sin-

[1] H. Neus, *Esthnische Volkslieder*, 1. Abt., Reval 1850, Nr. 13.
[2] G. H. F. Nesselmann, *Litauische Volkslieder*, Berlin 1853, Nr. 378.
[3] Erk-Böhme, *Deutscher Liederhort* I, Nr. 8b u. c.

genden Seelenvogel endlich sind als Balladen oder Märchen über ganz Europa verstreut; Abzweigungen finden sich auch in Afrika, Indien, Brasilien. Eine Übersicht der Varianten, nach vier Grundtypen geordnet, gab Lutz Mackensen [1]. Die Mordmotive (etwa: Eifersucht der Schwester oder Mutter, Neid der Brüder usf.) erscheinen einigermaßen zweitrangig neben dem oft auffälligen Sachverhalt, daß die Tötung oder Verzauberung am Fluß oder Meer, im Bruch, Sumpf oder Moor, durch Stoß ins Meer, in den Rhein usf. geschieht. Die Mutter verwünscht die Tochter, weil sie das Wasserholen versäumte, zur Espe oder Erle, zum Baum auf wasserreichem Grunde. Die Linde oder Birke, in der die Ermordete fortlebt, wächst am Moor oder am Meeresstrand auf. Die Leiche wird von zahlreichen Gewässern fortgetragen, sie wird im Moor begraben, am Binsenfluß oder unter der Brücke verscharrt [2].

In den balladesken und märchenhaften Gestaltungen erhielt und verbirgt sich – so möchte ich deuten – eine ältere mythische pièce de résistance: der Mythos einer sich opfernden „Dema"-Gottheit, im Kultspiel wirklichkeitsgetreu oder symbolisch wiederholt. Dema-Götter sind Urzeit-Götter, Urfahren, göttliche Ahnen, Urheber. Sie opferten sich und ermöglichten durch ihr Opfer den Bestand einer jüngeren (nicht mehr urzeitlichen) Welt. Nach A. Ellegard Jensen verkörpern sie den Göttertypus der alten Pflanzerkultur.

Es ist nicht leicht zu sagen, ob die Urform unserer Erzählung pflanzerisch (mit Seelenbaum oder Grabpflanze) oder jägerisch (mit Knochenflöte) zu denken wäre. Oder handelt es sich etwa um zwei ursprünglich getrennte Motivkreise? Gleichviel wie diese kulturhistorischen Ursprungsfragen sich lösen: entscheidend bleibt für unsere Erwägung die Symbolgrundlage, die etwa das folgende Kernstück umschreibt: Das Tonwerkzeug entspringt aus der Hydrosphäre, dem flüssigbewegten Element. In ihm wohnt indes auch eine menschliche Seele, ein Totengeist, der „auf den Wassern schwebt". Die singende Seele ist zumeist weiblich gedacht, seltener (so bei Grimm, Nr. 28, oder in Nr. 20 der „Novelline di San Stefano di Calcinaia") als Knabe.

Ein Märchen der ostafrikanischen Wahehe erzählt ähnliches von der Entstehung des Musikbogens. Ein Mann geht mit einem Mädchen über Land. Während sie aus dem Bache trinkt, bricht er der Niedergebeugten das Genick. Da wird sie zum Musikbogen, der Kopf zum Schallkörper, das Rückgrat zum Stock und die Glieder zu Saiten [3]. Daß das mythische Mädchen gerade beim Wassertrinken den Tod und Verwandlung zum Klanggerät erfährt, ist wesentlich für das Symboldenken.

Die Tötung des wasserverbundenen Mädchens ist kein zufälliges Motiv. Die märchenhafte Einkleidung unserer Beispiele verschleiert einen ohne Frage hochmythischen Kern. Bei vielen alten Pflanzervölkern haben sich ähnliche Er-

---

[1] *Der singende Knochen,* F. F. Communications Nr. 49, Helsinki 1923, S. 160.
[2] Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen, Nr. 28.
[3] Sachs, *Geist und Werden,* S. 63.

zählungen, die aber deutlicher das Mythische hervorkehren, erhalten. Die Geister der Urzeit-Heroen leben fort als sakrale Tonwerkzeuge wie Flöten, Schwirrhölzer, Trommeln[1]. Die Instrumente sind Stimmen der getöteten, geopferten oder sich selbst opfernden Urgötter. Gelegentlich heißt es auch, daß die Instrumente aus dem Holz desjenigen Baumes verfertigt wurden, in den sich die Urzeit-Gottheit nach ihrer Tötung verwandelte.

Im germanischen Norden heften sich musische Züge elementarer Art an das wasserverbundene Göttergeschlecht der Wanen. Niörd, der mächtigste der Wanengötter, der Meeres- und Schiffsgott, erfreut sich am Brausen der Wogen wie am Gesang der Schwäne.

All die bekannten Musikdämonen der skandinavischen Volkssage sind Wasserwesen. So der Näck, der im deutschen Kindermärchen als Nickelmann fortlebt. Besonders berühmt ist der schwedische Näck namens „Strömkarl" (Flußmann) oder der oberste „Felekarl" (Fiedelmann), der sich mit Vorliebe bei Wasserfällen und Mühlen aufhält und den unwiderstehlich zum Tanze fortreißenden Elfvalek oder Strömkarlslag aufspielt. Nur zehn Variationen darf man mittanzen: bei der elften muß man dem Musikanten die Saiten der Geige zerschneiden, sonst tanzt alles, Kinder und Greise, Tisch und Bank usw. ins Wasser hinab. Wer seine Zauberklänge erlernen wollte, mußte ihm ein schwarzes Lamm opfern. Ein Nahverwandter dieses Näck ist der norwegische Fossegrim, der sein zauberhaftes Harfenspiel jeden lehrt, der am Donnerstagabend einen jungen weißen Widder nordwärts in einen Fluß wirft und dabei sein Antlitz abwendet. Selbst in England ist Old Nick nicht ganz unbekannt. Von den Näcks empfangen die alten schwedischen Barden ihre Gesänge. Die nordischen Lieder von *Harpens Kraft* erzählen von einem Wasserdämon, der als Freier oder als Gegenspieler eines menschlichen Bräutigams auftritt. Als der Hochzeitszug über die feste Brücke hinwegzieht, da strauchelt das Roß der Braut, und sie stürzt in den Fluß. (Isländisch: die Eisenbrücke zerspringt in drei Stücke.) Aber der Bräutigam zwingt den Näck, sein Opfer wieder herauszugeben. Er wendet Gegenzauber an, besiegt den Wasserdämon durch sein eigenes (Symbol-) Element: solange spielt er auf einer rasch herbeigeholten Harfe, bis der Fluß aufhört zu strömen, bis die (saftführende!) Rinde von den Bäumen springt. Schließlich taucht auch der Näck aus dem Flusse empor und gibt die Braut samt ihren Schwestern wieder heraus[2].

---

[1] A. E. Jensen, *Mythos und Kult bei Naturvölkern*, Wiesbaden 1951, S. 119 f.

[2] *Danmarks gamle Folkeviser*, Kopenhagen 1853 ff., X, S. 36–40. – Geijer-Afzelius, *Svenska Folk-Visor*, Stockholm 1814, T. III, S. 145. Dtsche. Fassungen bieten O. L. B. Wolff, *Proben holländischer Volkslieder*, Greiz 1882, Anh. Nr. 9, Rosa Warrens, *Schwedische Lieder der Vorzeit*, Leipzig 1857, M. Kuckei, *Nordische Volkslieder*, Wedel 1944, S. 180 f., und G. von der Vring–B. Wachinger, *Tausendmund*, Ebenhausen bei München 1954, S. 31 f. – J. Meier und E. Seemann, *Die ‚Rheinbraut' und ‚Graf Friedrich'*, Jb. f. Volksliedforschung V, 1936, S. 1–45; die älteren Arbeiten von Bäuerle, Bugge, Norlind, Ek S. 3 angef. – Nach *Deutsche Volkslieder*, Bd. II, Berlin 1939, S. 182 ff., wanderte der *Rheinbraut*-Stoff von

Musizierende Wassergeister scheinen auch der deutschen Sage nicht ganz fremd gewesen zu sein. Im Rentamtsgebäude, einem alten Schlosse in Forchheim in Oberfranken, befinden sich in einer Fensternische des Saales, der an die Kapelle stößt, zwei mit roten Linien auf Mauergrund ausgeführte Figuren. Die eine stellt den Wasserkönig reitend, die andere einen auf der Geige spielenden Flußgott dar. „Der Geiger trägt eine spitzig auslaufende Mütze . . . Das Oberkleid . . . endet über den Hüften mit großen Flossen . . .“ Der Wirbelkasten hat Tiergestalt: Lamm, Ziege?[1]

Einen rotbestrumpften Wassermann erblickt Rochholz[2] in dem Pfeifenliedchen:

Zapf, zapf, Pfeife!
Auf dem Mühlendeiche
Da steht ein Mann,
Der heißt Johann,
Der hat so rote Strümpfe an.

Hindeutungen auf den beim Bastablösen herauslaufenden Pflanzensaft – *Saft, Saft, Seide . . . dat Water lep darunner ut* usw. – und auf den zu köpfenden Pfeifendämon finden sich ja, wie man weiß, in zahlreichen deutschen Bastlösereimen. Die Wasserbezüglichkeit scheint auch hier nicht bloß im Werkstoff (den saftreichen Pflanzenzweigen) zu liegen; Mythisch-Symbolisches ist ohne Frage beteiligt.

Genug der Beispiele! Was sagen sie uns insgesamt vom Wesen der Musik? Übereinstimmend betonen zahlreiche Musikmythen den außermenschlich-numinosen oder göttlichen Ursprung der Tonwelt. Urzeitliche Dema-Wesen, weltschaffende Dämonen oder göttliche Ahnen verwandeln sich und tönen fort als Geisterstimmen in vorzeitlichen Tonwerkzeugen. Götter und halbgöttliche Heroen sind Erfinder der ersten Tongeräte. Das Urmodell war die kosmische Musik selbst, die tönende Naturharmonie, aus den Urgewässern entstanden: Vorläufer offenbar der siderisch gedeuteten musica mundana der Hochkulturen. Von einem „klingenden“ Baum, unter welchem das Wasser (des Lebens) „tanzt“, erzählt die ungarische Variante des Grimmschen Märchens *De drei Vügelkens*[3]. Erst später kam die vom Menschen gemachte Musik hinzu. Die Geschichte von den beiden Harfen des Wäinämoinen zeigt das mit beinahe lehrhafter Deutlichkeit.

Schon in der Primitivenwelt, bei den „Naturvölkern“, setzen jene Mythen und Rituale ein, die Klangreich und Urfeuchte miteinander verbinden. Seit

---

Deutschland nach Skandinavien. Dort habe sich das Motiv von der Zaubermacht der Musik an die deutschen Balladen angesetzt: Kontamination.

[1] Fr. Panzer, *Bayerische Sagen und Bräuche,* München 1948, I, S. 237 f., Nr. 263.

[2] E. L. Rochholz, *Alemannisches Kinderlied und Kinderspiel aus der Schweiz,* Leipzig 1857, S. 182 f.

[3] *Kinder- und Hausmärchen,* Nr. 96; besprochen von K. Spiess, *Der Mythos als eine der Grundlagen der Volkskunst,* Jb. f. hist. Volkskunde II, Berlin 1926, S. 98.

Urzeiten holt das Schwirrholz den Gewitterregen herbei[1]. Auf einem paläolithischen Schwirrholz aus der Höhle Lortet in den Hochpyrenäen ist eine Schlange – das mythische Erd- und Wassertier – eingraviert neben ornamentalen Zeichen[2]. Die Flöten der Cora sind mit Blitzen und Regenwolken bemalt[3]. Blasinstrumente werden vielfach mit Wasser-Ritualen verknüpft. Unter den zahlreichen von Sachs genannten Beispielen seien (als besonders eigenartig und primitiv) geheimgehaltene Brummröhren der Neuhebriden erwähnt, durch die man in wassergefüllte Kokosschalen summt und gurgelt[4]. In Europa findet man noch Spuren alter Wasserriten beim Alphorn. Rindentrompeten werden in Südholland vom Weihnachtstag an (d. h. mit steigendem Licht) im Brunnen versenkt[5]. Das westfälische Dwerthorn (Rindentrompete) wird vom ersten Adventstage bis Weihnachten mit sinkender Dämmerung geblasen. Eine kurze Holztrompete ist die Riete aus konisch zugeschnittenem, ausgehöhltem Erlenholz. Das Trompetenmundstück wird aus weichem Holunder geschnitten. Die Riete legte man zur Aufbewahrung in Wasser[6]. Der Brauch ist zweckentsprechend, was nicht ausschließt, daß er symbolischen Ausdruckswert hat.

Ungezählte Trommeln der Primitivenwelt sind Regen-Beschwörer. Die Schlitztrommel gleicht dem Dunkelmond. Als der „Vater" die Trommel schlug, fiel zum ersten Male Wasser vom Himmel. So heißt es bei den kolumbischen Uitoto. Ebenso ist für die Salomonier der Häuptling des Jenseits zugleich Schöpfer der Schlitztrommel und des Wassers[7]. Die ältesten Felltrommeln sind mit Fisch-, Echsen- oder Schlangenhaut bespannt: auch hier herrschen die weiblich-lunaren Wassertiere vor[8]. Auf Neuguinea und den Inseln der Torresstraße sieht man oft röhren- oder sanduhrförmige Felltrommeln, auf der einen Seite bespannt, auf der anderen dagegen in einen geöffneten Haifischrachen ausmündend. In ganz Indonesien ist die Felltrommel verknüpft mit Symbolzügen wie: Dunkelheit, Mond, Mütterlichkeit, Hohlraum, Feuchtigkeit. Auf einigen Inseln wie den Kleinen Sundainseln, wahrscheinlich auch auf Borneo, rufen schmale und hohe Einfelltrommeln den Regen herbei[9]. Im Völkerkunde-Museum Basel befindet sich eine Sammlung von vollständigen Dema-Figuren samt Zubehör von den Marind-anim an der Südküste Neuguineas: Bananen-Dema, Storchen-Dema usf. Nur einer dieser Urheber-Götter hält in der linken Hand

---

[1] Sachs, *Geist und Werden,* S. 10 ff.

[2] H. Kühn, *Das Erwachen der Menschheit,* Frankfurt-Hamburg 1954, S. 162.

[3] K. Th. Preuss, *Beobachtungen über die Religion der Cora-Indianer,* Arch. f. Religionswiss. IX, 1906, S. 476.

[4] F. Speiser, *Südsee, Urwald, Kannibalen,* Leipzig 1913, S. 191.

[5] Sachs, *Geist und Werden,* S. 85.

[6] W. Salmen, *Alte Volksinstrumente in Westfalen,* Westfäl. Heimatkalender 1952, S. 59 f.

[7] Sachs, *Geist und Werden,* S. 85.

[8] Sachs, ebda., S. 56 f.

[9] J. Kunst, *Sociologische Bindingen in de Muziek,* 's Gravenhage 1953, S. 12 f.

ein Musikinstrument, eine große, etwa 1½ m lange Einfell-Sanduhrtrommel mit Handgriff. Es ist der „Meer- und Wellen-Dema". Auf dem Rücken trägt er (wie auch andere Demas) sein Symboltier: die Seeschildkröte. Hier spricht sich ein Mythos noch in seiner keimhaften Urform – in Symbolen und Symbolgestalten – aus.

Reicher ist das Bild, das die polynesische Mythe vom Gott der Töne und der Gewässer entwirft. Nach der Erzählung von Mangaia, einer der Cook-Inseln, erfand der Meerkönig Tinirau den Singtanz im Mondenschein um Mitternacht. Ein langes Zauberlied singend streut er von hoher Klippe weißes Kokosgeschabsel ins Meer. Kleine Fische des Riffs wie große Ungeheuer des Ozeans schwimmen herbei und lassen sich füttern. Die heilige Insel selbst kommt, die Fische steigen aus der Flut empor und verwandeln sich in halbmenschliche Tänzer. Meerkönig und Tanzgefolge ziehen in die mondscheinüberglänzte weite See hinaus. – So die „Orpheusmythe" Polynesiens[1].

Unsere Sinnbilder und Mythen führen uns in unmittelbare Nähe frühmenschlicher Bewußtseinslagen. Das Tönende ist selbst vorweltliche, gestaltungsflüssige, lebenshaltige Ursphäre. Daß mythisches Tonwerden so oft in Wassernähe sich vollzieht, ist nur so zu deuten. Dieses Wasser ist nicht bloß „Wasser des Lebens", wie im Märchen, sondern mythisches Urgewässer schlechthin: Element der Elemente, Abgrundtiefe, schöpferisches Chaos, Urnacht, primordiales Fruchtwasser. Ebenso aber auch Totengewässer. Wer in Grönland an einem Flusse schläft, hört die Toten singen[2]. Die zahlreichen, weltweit verbreiteten Mythen vom Wasserabgrund *(apsu, tehom)*, von der Weltschlange, dem großen Wasserdrachen der Tiefe, vom urzeitlichen Fischwesen, Ziegenfisch usw. (im lothringischen Lied: *Fisch Concelebrant*[3]) schließen sich hier nachbarlich an. Kerényi[4] schildert den Typus des göttlichen Kindes, wie er uns im indischen Nārāyana oder Vishnu, im finnischen Sampa oder Kullervo, im polynesischen Maui usf. entgegentritt, als Ausgeburt des mütterlichen Urgewässers, des zeitlosen Elements der Entstehung und Verwandlung. Aus hellenischem Bereiche nennt er Proteus, Eros, Palaimon-Melikertes, Apollon Delphinios, Hermes, Dionysos. Begleitsymbole sind Meer, Quelle, Fisch, Schildkröte, Leier. Nicht zufällig sind viele dieser kosmogonischen Gestalten zugleich Musikheroen. In großartig-stummer Beredtheit geben die Musikmythen zu verstehen, daß die Tonwelt dem Muttergrund des Seins näher steht als alle anderen Künste. Was sich von dieser Auffassung in neuzeitlicher Sprache wiedergeben läßt, das findet sich besonders stark verdichtet in der Musikanschauung der deutschen Romantik wieder. Doch hatte schon Goethe die Musik als etwas durch

[1] W. W. Gill, *Myths and Songs from the South Pacific*, London 1876, S. 100.

[2] Nansen, *Eskimoleben*, dt. von Langenfeldt, S. 166. – P. Sartori, Geisterstimmen, Hess. Bl. f. Volkskunde XXXIV, 1935, S. 76.

[3] L. Pinck, *Verklingende Weisen*, Bd. IV, 1939, Nr. 5, dazu J. Meier im Jb. f. Volksliedforschung V, S. 46–59.

[4] K. Kerényi, *Einführung . . .*, S. 65–104.

und durch Elementarisches gepriesen, als „das wahre Element, woher alle Dichtungen entspringen und wohin sie zurückkehren". Sie ist ihm Mutterschoß alles Erklingenden, Wachstumsgrund von Ton und Laut. „Ich habe die Vermutung, daß allem und jedem Kunstsinn der Sinn für Musik beigesellt sein müsse . . ." (an Zelter, 6. Sept. 1827).

Zielen solche Aussprüche ebenso wie unsere Wassermythen vornehmlich auf das Lösende, Flutende, Entfesselnde des Tönens, so führt eine andere, allerdings weniger elementare Mythengruppe ganz im Gegenteil das Bildende und Bauende, Ordnende, Gestaltgebende der Musik vor Augen. Die innere Ordnung der Töne symbolisiert vor allem der griechische Musikheros Amphion. Wenn er die Saiten rührt, so bewegen sich Felsblöcke und Steine und fügen sich zum Aufbau Thebens und der Burg Kadmea zusammen. Amphion und Zethos hießen die thebanischen Dioskuren. Das Brüderpaar prägt, wie manch andere Zwillingsheroen, zwei scharf gegensätzliche Aspekte der Lebensführung aus: Amphion, dem Hermes die Leier schenkt, weiht sich den Musen. Zethos hingegen ist athletischer Jäger und Sportler.

Nach einer Erzählung Ovids (Nisus und Scylla) war die Stadt des Königs Nisus, Megara, berühmt durch ihre tönende Mauer. Dort hatte einst Apollon seine goldene Leier niedergelegt. Ihr Klang hatte sich dem Gestein mitgeteilt und war an ihm haften geblieben. Oft bestieg Scylla, die Tochter des Königs, einen Wachturm, der dort angebaut war, und warf kleine Steine nach der hallenden Mauer.

Von solchen harmonikalen Mythen ist es kein weiter Schritt mehr zur Entdeckung des Pythagoras, daß in den Tonverwandtschaften Zahlen am Werke sind. Musik wird auf dieser Stufe als demiurgische, planende und erhaltende Macht des Kosmos erfahren. Sie baut und erhält Weltgetriebe wie auch menschliche Kultur. Im Bild der unersetzlichen Nachtigall spricht ein finnisches Lied diese Überzeugung aus:

Wenn ich Nachtigall verschwinde,
Ich, die Lerche von hier ziehe,
Fehlt der Besen in der Stube,
Und der Boden in der Schüssel,
Staub wird Tisch und Bank bedecken,
Kehricht liegt in allen Ecken.

Wenn ich Vöglein nicht mehr singe,
Meine Töne sanft verhallen,
Wird auch dieser Berg verschwinden,
Und dies Haus in Staub zerfallen;
Niemand wird den Weg hier ahnen,
Neue Wege wird man bahnen[1].

In der spätantiken und abendländischen Weltschau haben sich solche Einsichten vom Mittelalter bis in die Barockzeit hinein lebendig erhalten: zu oberst im

[1] H. Paul, *Kanteletar*, Helsingfors 1882, S. 72, Str. 2–3.

Kosmos webt die Weltmusik der Gestirne, musica coelestis, unten auf der Erde ihr Gegenbild, die musica humana, als leibseelisches Zusammenspiel im Menschen, zuletzt erst die klingende, hörbare Tonwelt: musica instrumentalis. An Stelle der Sphärenmusik setzte der Barock die harmonie universelle.

Das Flutende wie das Ordnende, wechselhaft Fließendes wie gestalthaft Festgefügtes: beides vereinigt sich oft im Mythenkreise von der Zaubermacht der Töne. Beide Aspekte erscheinen dem frühen Bewußtsein wundersam, magisch. Der steinzeitliche Regenzauberer ist hier ebensogut zu nennen wie der seine Rentierherden singend beschwichtigende Lappenhirt, der germanische oder finnische Runensänger ebenso wie der arktisch-subarktische Schamane, der durch Tonstimmung und -ordnung auf Natur und Sitte wirkende chinesische Herrscher ebenso wie der keltische Pfeifer mit dem Zauberdudelsack, Geschenk der Bergfeen.

Die Macht der Töne entfaltet sich vielfach polarisch: weckend und zügelnd, lösend und bindend, sprengend und bändigend. Sie zwingt die Elementarmächte des Chaos. Das tritt in den Legenden um Orpheus, Wäinämoinen, Bragi, in den Horand-Szenen des Gudrun-Epos zutage. Bragi, Odins Sohn, fuhr im Anfang der Zeiten, noch bevor das Leben erwachte, auf dem Zwergenschiff über die regungslose See. Schlummernd ruhte er auf der Barke, bis sie vorüberglitt an der Schwelle des Todeszwergs Naim. Da erwachte der göttliche Sänger, rührte die Saiten seiner Goldharfe und sang den Urhymnus des Lebens. Seine Töne erweckten die Natur, bezauberten die lauschenden Geschöpfe. Aus Gräsern und Blumen erhob sich die jugendschöne Iduna, die Göttin strahlenden Lebens. Mit seinem Gesang gewann er sie zum Weibe. Das Paar zog nach Asgard und lebt dort im rauschenden Grottenschloß Sökwabek, dem Wasserfall. Aus dem Wasserrauschen klingen dort Stimmen hervor, die von Vergangenem wie von Künftigem erzählen.

Auch das mittelalterliche Gudrun-Epos kennt die Gestalt des Wundersängers. Er heißt Horand. Der mächtige König Hetel von Hegelingen sendet ihn zusammen mit anderen seiner besten Ritter nach Irland aus, um Hagens Tochter Hilde zu entführen. Horand sang so wundersam, daß die Vögel verstummten, die Tiere, Würmer, Fische, herbeikamen, um ihm zu lauschen. Sein Lied heilte Kranke. Es bezauberte die junge Hilde so sehr, daß sie den Sänger heimlich in ihr Gemach rief. Dort überredete er sie zur heimlichen Flucht an den Hof Hetels.

Der Zaubersänger, er heiße nun Orpheus, Wäinämoinen oder Horand, bändigt wilde Tiere, herrscht über die Elemente. Sonne und Mond halten inne in ihrem Lauf, wenn Wäinämoinen die Kantele rührt und singt. Fast unbegrenzt wirkt Orpheus' Zaubermacht. Er beschwichtigt Stürme, läßt Ströme bergauf fließen, zwingt die Göttin Hekate, zu erscheinen, läßt rohe Steine nach dem Gesetz der Töne sich rhythmisch ordnen und aufbauen. In alledem bewährt sich Orpheus als Kulturheros, der das Apollinische zum Siege bringt,

die chaotischen Elementarmächte zügelt, ja sogar den Naturlauf in sein Gegenteil verwandelt, freilich nicht durch rohe Macht, sondern durch die unwiderstehliche Magie der harmonikalen und rhythmischen Ordnung. Einen Nachhall dieses Mythos vernehmen wir noch bei Goethe, Schlegel, Görres und anderswo im romantischen Schrifttum. Da heißt es, die Baukunst sei erstarrte Musik, verstummte Tonkunst: „die Töne verhallen, aber die Harmonie bleibt". Lange vor Görres' Heidelberger Vorlesungen über Ästhetik von 1807 hatte Goethe den Gedanken ausgesprochen[1]. Von der Bändigung wilder Tiere – Sinnbilder entfesselter Triebgewalten – durch den kindlich-frommen Zauber schlichter Töne spricht übrigens die „Novelle".

Zauberhaft, zutiefst magisch, übernatürlich erscheinen dem mythischen Bewußtsein beide Wirkarten des Tönens: das Entfesseln wie das Binden, das Flutende wie das Bauende, Strom und Eindämmung. Unabsehbar reich ist die Zahl solcher Zaubermythen über das Grundthema: die Macht der Töne.

Die indische Muttergöttin Pārvatī (Durgā-Kālī) besiegt den Riesen Mahisaasura mit Vishnus Schneckentrompete. Durch das gleiche Instrument macht sich Triton zum Herrn der Giganten[2].

Musik bändigt und löst, baut auf und zerstört. Als phallische Zaubermacht „weckt" die Tuba in der Erde schlafende Mauern, vermag aber auch Mauern niederzureißen. So die hellenische, ähnlich die jüdische Vorstellung. Shivas Schneckentrompete wirkt zeugend wie zerstörend; ihr dumpf-brüllender Ton kann befruchten wie auch Krieg auslösen. Beim Weltende, wenn der Sinbrand loht, wird Shiva zum letzten Male in die Schnecke stoßen. Das erinnert an Heimdals gellendes Horn, das Gjallarhorn. Es verkörperte seine Macht *(hljód)*, wurde daher auch selbst *hljód* genannt. Nach der Völuspa ruhte es verborgen unter der Weltesche an heiliger Stätte – bei den Wassern des Werdens und Schicksals. Sein kultisches Abbild war das Widderhorn, das auf der germanischen Blotstätte ruhte[3]. Heimdals manahaltiges Horn vergleicht v. d. Leyen mit dem „Nothorn" Oberons, des Elfenkönigs der französischen Sagen. In Heimdal wie in Loki steckt nach v. d. Leyens Vermutung Vorgermanisches, Elbisches[4].

Singen und Zaubern sind in vielen Sprachen ursprünglich eins. Daran erinnert z. B. das französische Wort *charme*, abgeleitet vom lateinischen *carmen*, das ursprünglich den religiösen Zaubergesang bedeutet. Die germanischen Worte *galdar* oder *galster* bezeichneten nur das Singen von Zaubersprüchen. Gleiche Urbedeutung hatte das indische Wort *brahman*. Zwei finnische Runensänger

---

[1] W. Danckert, *Goethe. Der mythische Urgrund seiner Weltschau*, Berlin 1951, S. 333 f.

[2] Sachs, *Geist und Werden*, S. 36. – Ders., *Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens*, Berlin [2]1923, S. 169.

[3] W. Grönbech, *Kultur und Religion der Germanen*, Darmstadt [5]1954, S. 325.

[4] E. Peterich, *Kleine Mythologie. Die Götter und Helden der Germanen*, Frankfurt a. M. 1938, S. 159.

überbieten einander im endlos sich fortspinnenden Wettgesang. Jeder rühmt die Zaubermacht seines Singens, immer kühner werden die Bilder. Teich und Meer und alles Seegetier soll das Lied herbeirufen; am Ende gerät der ganze Kosmos unter den Runenbann. So entrollt sich ein nordisches Gegenbild zur Orpheus-Mythe:

Und wenn ich ans Dichten gehe,
Zum Gesange mich erhebe,
Rudern Steine an das Ufer,
Sand schwimmt auf des Meeres Rücken,
Berge tanzen, Klippen singen,
Felsenwände gehn in Stücke[1].

Vier estnische Lieder[2] zeigen den alten Zaubersänger, der die magische Macht seines Singens preist. Das erste Lied (A) spricht vom Entbinden, Entfesseln, dann von der Umstimmung zur „alten Ordnung", wo alles gebunden, in Zügel gezwungen wird. Selbst der Himmel muß den Schnee halten, die Wolken den Regen. Systaltische Tonmagie! Weiter greift der zweite Runensänger aus. Er singt das Meer zur Wiese, Meeres Ufer um zu Blumen usf. Andere lassen durch Zaubersang hohe Waldbäume in Scheite sich zerspalten (C und D).

Von der Zauberwirkung des Sanges auf die lauschenden Fische in Meer, Fluß und Bach spricht das estnische Lied *Wirkung des Gesanges*[3]. Das Motiv erinnert an Wäinämoinens Gesang vor den Fischen, Kalewala XXI.

Ei, ihr Schwesterchen, ihr Holdchen,
Laßt uns in den Abend jauchzen,
Tönen in des Tages Scheiden!
Hallt bis Hienland das Jauchzen,
Ein zum Herrnhof unser Tönen.

An der Schwelle wehn die Erlen,
Breite Birken wehn in Kappel.
Dorten fließt ein Schlängelflüßchen;
Dort im Flusse schlaue Fische.

Schöne Schnäpel, schwarzen Rückens,
Breite Lächse, bunter Stirnen,
Lange Hechte, dicker Häupter,
Aufrecht stehn sie in dem Meere,
In dem klagereichen Quelle,
Hin und wieder in den Wellen.

Den Magiern des höchsten Nordens hatte der alte finnische Runensänger einen Kunstgriff abgesehen, der nach Vermutung Hermann Pauls[4] die Zauberkraft des Gesanges stärken sollte. Das war das Umkehren des Rockes.

---

[1] H. Paul, *Kanteletar,* S. 24.
[2] H. Neus, *Esthnische Volkslieder,* 1. Abt., Nr. 24 A–D.
[3] Ebda., Nr. 25.
[4] *Kanteletar,* S. 351, Anm. 7, zu S. 21.

Nachdem der Sänger zuerst vom plärrenden, unnützen Gesang unerfahrener Kinder gesprochen, verheißt er seinen Zuhörern ganz andere Lieder, „wie sie Kinder niemals singen“: geheimnisvolle, schwer begreifliche Lieder, wie er sie bei Zauberern und Feen in Lappland erlernte:

Wenn die rechte Stunde eintrifft,
Und die Zeit nach meinem Sinne,
Wend' ich meinen Rock behende,
Kehr' das Äußere nach innen[1].

Wer den Rock umkehrt, wendet „das Äußere nach innen“. Der Sänger versammelt in sich jene magische Macht, die er singend anstrebt, durch Einwärtswendung zum schöpferischen Unbewußten. So möchte ich diese eigenartige Symbolgebärde deuten. Man fühlt sich dabei unwillkürlich an gewisse Aussprüche Goethes erinnert. Immer wieder sprach er vom nach innen gekehrten Wesen, von der Blicklosigkeit des schaffenden Musikers. Seine Gilde sollte nur schmucklose Hütten bewohnen, keine geräumigen Paläste, wie sie der bildende Künstler bedarf[2]. Die uralte Figur des blinden Aöden, blinden Bettelsängers wurzelt in dem gleichen Vorstellungs- und Erfahrungskreise.

Eine Gestalt der niederen Mythologie ist der Zaubersänger oder -spieler, der mit seinem magischen Tonspiel Mädchen fortlockt, um sie zu morden. Die Sage vom Rattenfänger von Hameln spiegelt diese dämonische Figur, abgesunken zum Entführer der Kinder. (Das Wassermotiv zeigt sich noch beim Ersäufen der Ratten.) Ursprünglicher erscheinen die Zauber-Musikanten in Balladen des Nordens, Skandinaviens wie Schottlands. Herr Peder schwört, er könne mit seinem Zauberrunengesang (oder mit dem Spiel auf seinem vergoldeten Horn) jede Jungfrau betören[3]. Die Urgestalt des Mädchenmörders in den „Blaubart“-Balladen ist ein dämonischer Tonzauberer (Ulrich, Adelgar, Alleger, Helsinger, Halsemann, Friedburger, Halewyn, Rymer, Renaud, Elfknight usw.). Nach Grundtvig verkörpern diese Lieder ein verdunkeltes Elfenmärchen. Elfenhaft ist vor allem der Eingang: der Entführer betört das Mädchen durch zauberhaften Gesang oder magische Instrumentalklänge:

Herr Halewyn zong een liedekyn,
|: al die dat hoorde, wou by hem zeyn. :|[4]

Als die Jungfrau, die er töten will, ihn überlistet und ihm den Kopf abgeschlagen hat, spricht das abgeschlagene Haupt:

‚Gaet ginder in het koren
en blaest daer op myn horen,
dat al myn vrienden 't hooren.‘[5]

---

[1] Paul, *Kanteletar*, S. 21.
[2] Danckert, *Goethe*, S. 337.
[3] *Ridderens Runeslag*, vgl. *Dt. Volkslieder* II, Berlin 1939, S. 51, zu Nr. 38, Lesart k.
[4] D V II, Nr. 41, Lesart 1 b, Str. 1.
[5] Str. 27.

Das Zauberhorn soll ihn offenbar ins Leben zurückrufen. In späten deutschen Lesarten erscheint der Zaubersänger verbürgerlicht als „Reuter", der „ein (schönes) Tagelied . . . von (mit) heller Stimme" singt[1]. In einer anderen Fassung heißt es:

so wunderschön konnte er singen
ein Liedlein aus dreierlei Stimmen[2].

Ist das Kunststück mehrstimmigen Singens aus einer Kehle gemeint? Wohl kaum. Eher ist an die alte schamanistische Kunst der Stimmverstellung zu denken, an den Wechsel verschiedener Stimmlagen, Register, wie Raunen und Gellen[3]. Eine Abzweigung der Ulinger-Ballade aus der Schwäbischen Türkei in Südungarn spricht sogar von einem Lied „auf neunerlei Sprachen . . . auf neunerlei Stimmen"[4]!

Ältere englische Balladen kennen gleichfalls die Figur des dämonischen Zaubersängers und -spielers mit Horn und Harfe[5]. Nach deutschen Balladen entsteigt der Mordsänger dem Ried, der sumpfigen Hydrosphäre. Französische und englische Fassungen lassen ihn im Wasser enden: das Mädchen, das sein Opfer sein sollte, stößt ihn hinein. Gewiß hatten Böhme[6] und G. Kalff[7] nicht völlig unrecht, wenn sie die Mädchenmörder-Gestalt mit den nordischen Wassergeistern vom Schlage des Strömkarl in Verbindung brachten. Die Wasserverbundenheit ist wohl allen mythischen Zaubersängern von Orpheus, Wäinämoinen bis auf Fossegrim und Strömkarl eigen; sie leuchtet in einem scheinbar nebensächlichen Zuge wie dem Wassertod des Renaud le tueur oder Elfknight noch eben kenntlich hervor.

Längst ist die uralte Gestalt des dämonischen Tonzauberers bei uns vergessen; letzte Spuren seines Wirkens sind im Lied bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Aber die Symbolknüpfung zwischen Ton und Wasser erhielt sich auch hie und da mit seltsamer Eindringlichkeit im Volksaberglauben. In norddeutschen wie englischen Dörfern konnte man noch vor nicht allzulanger Zeit hören, daß Musikanten den Regen herbeiziehen. Kommt ein Leiermann ins Dorf, so ist der Regen nicht weit, hieß es in Marwitz, Kreis Greifenhagen[8]. Die englischen Bauern in Oxfordshire glauben, daß die Ankunft einer deutschen Musik-

---

[1] D V II, Nr. 41, Lesart 3, 5, Str. 1.

[2] D V II, Nr. 41, Lesart 6, Str. 1.

[3] Diese einleuchtende Erklärung der Stelle stammt von W. Wiora, der die Freundlichkeit hatte, den ersten Typoskript-Entwurf dieser Studie durchzusehen und auch bibliographisch zu ergänzen.

[4] *Das deutsche Volkslied* XII, 1910, S. 175.

[5] F. J. Child, *The English and Scottish Popular Ballads,* Boston and New York 1882–1898, Nr. 4 A, B.

[6] Erk-Böhme, *Dt. Ldh.* I, S. 67.

[7] *Het Lied in de Middeleeuwen,* Leiden 1884, S. 56 f.

[8] Bl. f. pomm. Vk. II, S. 64. – G. Gesemann, *Regenzauber in Deutschland,* Diss. Kiel 1913, S. 95.

bande in einem Dorfe für den nächsten Tag Regen bedeute[1]. In Wolfenbüttel bestand noch zu Anfang unseres Jahrhunderts der Glaube, die wandernden Prager Musikanten brächten Regen mit[2]. Gesemann erwähnt diese drei Notizen im Nachtrag seiner Arbeit über Regenzauber in Deutschland als „Kuriosa", die er „nicht recht erklären kann". Wenn man die Fülle der Symbolzusammenhänge zwischen Tonreich und Hydrosphäre in Anschlag bringt, so erscheint eine Erklärung des genannten Aberglaubens nicht schwer. Die Musikanten erscheinen als späte Nachfahren uralter Musik- und Wasser-Dämonen. Daß man mit Pfeifen Wind und Regen anlocken kann[3], gehört zwar zu unserem Symbolkomplex, genügt aber wohl nicht, um den Regenaberglauben in seiner Breite zu erklären[4].

Aus dem vielmaschigen Gewebe der Musikmythen lösten wir einige Fäden heraus, denen man wohl tragende, gerüsthafte Bedeutung zusprechen darf. Nicht zufällig verbinden sie sich mit der weitverzweigten Gruppe der Mythen vom Wasser des Lebens und Todes, mit den kosmogonischen Bildern und Ahnungen vom Urgewässer. Andere Mythengruppen, Motive und Symbole mußten unberücksichtigt bleiben; es hätte wenig Sinn, sie zu nennen und aufzuzählen, solange wir von zusammenschauender Deutung noch weit entfernt sind. Bei den Wasser-Mythen und den Mythen von der harmonikalen Ordnung, vom „Bauenden" der Töne, schien ein erstes Stück des Deutungsweges gangbar. Unser Auslegungsversuch war bemüht, die Symbolknüpfungen aus ihrem eigenen Leben, ihrem inneren Gefüge entsprechend zu verstehen – ohne Anwendung „tiefenpsychologischer" Rezepte, die vielleicht Teilwahrheiten in sich bergen mögen, andernteils aber die Gefahr mit sich führen, die Aussicht in die Fülle und Tiefe der mythischen Bilder, die ja nicht bloß psychologische, sondern auch kosmologische Probleme aufwerfen, vorzeitig zu verstellen und im Sinne einer fertigen Methodologie abzuriegeln.

---

[1] Dt. Warte, 25. 11. 1893.

[2] Gesemann, *Regenzauber,* S. 95 f., Anm. 2.

[3] In England nach Klöpper, *Folklore in England und Amerika,* Neusprachliche Abhandlungen VIII, 1889, S. 52–53.

[4] Gesemann, *Regenzauber,* S. 96.

Unbekannte Weisen zu den Carmina Burana

von

WALTHER LIPPHARDT

Seit die beiden ersten Bände der neuen Textausgabe des Codex Buranus (Clm 4660) von Alfons Hilka und Otto Schumann erschienen sind [1], ist auch das Interesse der Musikforschung an diesen wertvollen Zeugnissen weltlicher Musikübung des Mittelalters neu wach geworden [2]. Leider haben bisher alle Versuche, die linienlosen Neumen der Hs. zu entziffern, zu keinem befriedigenden Ergebnis geführt [3]. Auch in diesem Aufsatz können noch keine Ergebnisse in dieser Richtung vorgelegt werden. Vordringlicher scheint die Aufgabe, erst einmal die Parallelüberlieferung zu erschließen, um dadurch sichere Anhaltspunkte, wenigstens für einige der neumierten Stücke, zu bekommen. Das ist heute nicht mehr so schwer, denn der besondere Wert der Schumannschen Ausgabe liegt gerade in der gewissenhaften Aufzählung aller, auch der entlegensten Konkordanzen mit genauen Angaben über Notenaufzeichnungen. Dazu kommt, daß sich im Nachlaß des leider zu früh (1950) verstorbenen Forschers fast sämtliche Photographien der für die Musiküberlieferung der Carmina Burana wichtigen Hss. fanden, auch solcher, die inzwischen – wie Chartres, Stadtbibl. 223 [4] – für immer verloren sind. Erst dadurch wird es möglich, etwa vierzig Stücke der Sammlung mit gesicherten Melodien zu versehen (die Zahl wird sich vielleicht durch neuentdeckte Kontrafacta noch steigern lassen). Nur wenige dieser Quellen sind bisher veröffentlicht worden [5].

---

[1] A. Hilka und O. Schumann, *Carmina Burana*, I. Band (Text): I. *Die moralisch-satirischen Dichtungen*, Heidelberg 1930, II. *Die Liebeslieder*, Heidelberg 1941 (Abkürzung für diese Ausgabe: CB).

[2] Vgl. H. Spanke, *Der Cod. Buranus als Liederbuch*, ZfMw XIII (1931), S. 241 ff., und W. Lipphardt in MGG II, Sp. 853 ff., mit Literaturangaben.

[3] Vgl. H. Sanden, *Die Entzifferung der lateinischen Neumen*, Kassel 1939, S. 79 ff., dazu W. Lipphardt, AfMf VI (1941), S. 185 ff.

[4] Vgl. MGG II, Sp. 1129 (Unser Faksimile 3 aus Chartres 223 verdanken wir der freundlichen Vermittlung von Dom Michel Huglo, OSB, Solesmes).

[5] So in F. Gennrichs *Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle 1932, S. 180, 176 u. 210 = CB Nr. 47, 52 u. 31; H. Anglès, *La Musica a Catalunya*, Barcelona 1935, S. 141 ff., 180 ff. = CB 37, 85; derselbe, *El Codex musical de Las Huelgas*, Barcelona 1931, fol. 161 v u. 167 r = CB 26, fol. 157 r/v = CB 27, fol. 97 r/v = CB 47, fol. 93 r/v = Kontrafactum zu CB 90; H. Husmann in Mf V (1952), S. 124 = CB 12; W. Lipphardt in MGG II, Sp. 854 = CB 19.

Als zweiten Band seiner Ausgabe veröffentlichte O. Schumann im Jahre 1930 den Kommentar zu den moralisch-satirischen Dichtungen der CB, der uns in den Stand setzt, wenigstens für diesen Teil der Hs. eine genaue Aufstellung über Chronologie, Herkunft und Verfasser einzelner Stücke zu machen. Danach reichen ins 12. Jahrhundert zurück: CB 1, 3, 4, 5 (zw. 1148 u. 1153), 8, 12, 19, 24, 29–31, 37 (1187), 39, 41, 49, 50 (1188), 51a (1168), 52 (kurz nach 1100), 53a (1177), während der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehören: CB 14, 15, 21, 22, 23, 26, 27, 33, 34, 35, 36, 131, 131a (1222). Für den zweiten Teil, die Liebeslieder, hat H. Spanke wertvolle Anmerkungen zur Chronologie und Kontrafactur der einzelnen Gesänge gegeben [1]. Auch hier überwiegt das Repertoire des 12. Jahrhunderts. Die ganze Sammlung, die noch nicht in Neuausgabe vorliegenden Teile [2] mitgerechnet, umfaßt Stücke aus sechs verschiedenen Bereichen: 1. St. Martiallyrik, d. h. Lieder südfranz. Herkunft, die in den Zusammenhang der vier bedeutenden St. Martialhss. des 12. Jahrhunderts gehören [3] und unter der Einwirkung der Verskunst Abälards (1079–1142) und seines Schülers Hilarius (1120 bis um 1150 nachweisbar) stehen; 2. Lyrik aus der eigentlichen Blütezeit der mlat. Dichtung des 12. Jahrhunderts mit den Dichtern Hugo Primas von Orleans (1093–1170) [4], dem Archipoeta (1140–1165 nachweisbar) [5], Walther von Chatillon (1135–1182 nachweisbar) [6], Peter von Blois (1135 bis 1207) [7]; 3. Notre Dame-Lyrik mit Motetten- und Conductustexten aus den großen Notre Dame-Hss. F, W_1, W_2 und Ma [8], mit Dichtern wie Philipp de Grève (gest. 1236) [9] und Stephan Langton, Erzbischof von Canterbury (gest.

[1] In einer Besprechung Lbl. 1943, S. 35 ff., und in seinen Abhandlungen (abgek. Abh. I u. II): *Untersuchungen über die Ursprünge des rom. Minnesangs,* I. *Beziehungen zwischen romanischer und mlat. Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik;* II. *Marcabrustudien,* beide in Abhandlungen der Ges. der Wiss. zu Göttingen, phil.-hist. Kl. III, 18 (Berlin 1936) und III, 24 (Göttingen 1940).

[2] Die übrigen Teile findet man in der Ausgabe von J. A. Schmeller, *Carmina Burana,* Bibl. des Lit. Vereins zu Stuttgart, Bd. 16, Stuttgart 1847. Wir zählen jedoch nach der Konkordanztabelle Schumanns in CB I, 1, S. V–VIII (dahinter in Klammern die Nrn. Schmellers).

[3] H. Spanke, *St. Martialstudien* in Zs. für frz. Spr. u. Lit. 54 (1931), S. 282 ff., 385 ff.; 56 (1932), S. 450 ff., und H. Spanke, *Die Londoner St. Martial-Conductushs.* – H. Anglès, *La Musica del Ms de Londres, Brit. Mus. add. 36 881* in Butlleti de la Bibl. de Catalunya, Vol. VIII, 1928–32, Barcelona 1935, S. 280–314.

[4] CB 194 (173a).

[5] CB 191,191a (172), 220 (194), vgl. *Die Gedichte des Archipoeta* hg. von M. Manitius, ²München 1929.

[6] CB 3, 8, 19, 41, 42, 123; in den Kreis W. v. Ch.s gehören außerdem: CB 1, 4; zu W. v. Chatillon vgl. K. Strecker, *Die Lieder Walters v. Chatillon in der Hs. 351 von St. Omer,* Berlin 1925, und ders., *Moralisch-satirische Gedichte Walters von Chatillon,* Heidelberg 1929, ferner H. Spanke, *Zu den Gedichten W. v. Ch.* in Volkstum und Kultur der Romanen IV (1931), S. 197–220.

[7] Nach Schumann, Kommentar CB, S. 47 ff., sind diesem Dichter zuzurechnen CB 29–31.

[8] Vgl. F. Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motettorum vetustissimi stili,* Bd. I, Halle 1910.

[9] Über ihn vgl. Ludwig, *Repert.* I, S. 243–267, Schumann, Komm., S. 35, 53,

1228)[1]; 4. Liebeslyrik deutscher Herkunft[2] – hierzu liegen kaum melodische Konkordanzen, aber viel Neumierungen vor; 5. Vagantenpoesie mit Trink- und Spielliedern – für diese war vermutlich keine Neumierung vorgesehen[3]; 6. ein größeres Repertoire von geistlichen Spielen mit Neumierung.[4]

Wohl das größte Interesse beansprucht die erste Gruppe. Ist doch unsere Kenntnis des weltlichen Liedes im frühen 12. Jahrhundert bisher nur auf ganz wenig Beispiele gestellt, wie sie durch Schreiberlaune und Zufall in die eine oder andere der klösterlichen liturgischen Hss. gekommen sind. Unter den vier St. Martialhss. weist eigentlich nur die mittlere (C)[5] zwischen Weihnachtsgesängen elf weltliche Stücke auf, von denen bisher vier mit ihrer Melodie veröffentlicht wurden[6]. Von dem reichen Liedschaffen Abälards und seines Schülers Hilarius ist nichts Weltliches namentlich auf uns gekommen, erst die Hs. Omer 351, die den größten Teil der Gedichte W. v. Chatillons enthält, besitzt neben fünfzehn geistlichen Liedern des Weihnachtsfestkreises achtzehn Gesänge weltlichen Inhalts (Rügelieder, politische Gesänge und Pastorellen)[7], aber leider ohne Melodien. Auch die Liebesliedersammlung, die der Mönch Arnau de Mont um 1173 im Kloster Ripoll[8] niederschrieb, besitzt keinerlei Melodieaufzeichnung. Erst mit der in Bruchstücken erhaltenen „jüngeren Cambridger

---

41; in CB sind ihm zuzuschreiben Nr. 21, 22, 26, 27, 34, 131, 131a, 189 (170).

[1] Stephan Langton schreibt Schumann im Komm. CB, S. 56–59, die Gedichte CB 14, 15, 35 u. 36 zu.

[2] Hierzu vor allem H. Spanke, *Der Codex Buranus als Liederbuch,* a. a. O., S. 245 ff., Lbl. 1943, S. 35 ff.; zu den mhd. Strophen der CB vgl. O. Schumann, *Die deutschen Strophen der Carmina burana,* Germ. rom. Monatsschrift 14, 1926, S. 418 ff.

[3] Mit Ausnahme von CB 215, *Officium lusorum.*

[4] CB 227 (202) Weihnachtsspiel (neumiert), vgl. K. Young, *The Drama of the medieval Church II,* Oxford 1933, S. 172–196; CB 228 (202) *Ludus de rege Aegypti,* vgl. Young, II, S. 463–468; CB 13+ (W. Meyer, *Fragmenta burana,* Berlin 1901, S. 123–124) *Ludus breviter de passione;* Young, I, S. 513–518; CB 16+ (203) *Ludus de Passione,* vgl. Young, I, S. 518–539 (neumiert); CB 15+ (W. Meyer, *Fragmenta burana* S. 126–130, neumiert) *Ludus Resurrectionis* (vgl. Young, I, S. 432; W. Lipphardt, *Die Weisen der lat. Osterspiele des 12. u. 13. Jhs.,* Kassel 1948); CB 26+ Emmausspiel (neumiert (W. Meyer, *Fragm. burana,* S. 136–138), vgl. Young, I, S. 463 bis 465.

[5] H. Spanke, *St. Martialstudien,* a. a. O., I, S. 308 ff. (in unserer Quellenübersicht = P_2)

[6] 1. *Ex ungue primo teneram* (Sequenz), Text veröff. v. H. Spanke, in Speculum V (1930), S. 433 und ebda., VII (1932), S. 377, Abh. II, S. 108. – 2. *De terre gremio* – (Sequenz), Spanke, Abh. II, S. 109 f. – 3. *Jove cum Mercurio* (s. u. Beispiel Nr. 1). – 4. *Ecce letantur omnia* (Liebeslied), Mel. bei Gennrich, *Formenlehre,* S. 23. – 5. *Nisi fallor* (Liebeslied), Mel. ebda., S. 227. – 6. *Nomen a sollemnibus,* ebda., S. 176. – 7. *De ramis cadunt,* ebda., S. 24. – 8. *Jocus et letitia* (Planctus) ohne Noten, Text: Spanke, Abh. I, S. 188. – 9. *Plures vidi margaritas* (Rügelied) ohne Noten; - Text: Spanke, Abh. II, S. 69. – 10. *Sic mea fata* (s. u. Beispiel Nr. 6). – 11. *Cytheree* . . . ohne Noten, unveröffentlicht.

[7] Ausgabe v. K. Strecker, a. a. O.

[8] L. N. d'Olwer, *L'escola poetica de Ripoll en els segles X–XIII. Institut d'Estudis Catalans, Seccio hist.-arqueol., Anuari 1915–20,* Barcelona 1923, vgl. dazu H. Spanke *Zum Thema „Mittelalterliche Tanzlieder"* in Neuphilologische Mitteilungen 33, 1932, S. 8–14.

Liedersammlung" Ff I 17[1], die J. Handschin zeitlich zwischen St. Martial und Notre Dame stellt[2], treten wiederum fünf weltliche Stücke unter dreißig Weihnachtsgesängen auf, davon jedoch nur drei neumiert. Das scheint bis jetzt die ganze Ausbeute weltlicher lat. Musik aus Hss. des 12. Jahrhunderts zu sein. Um so wichtiger wird die Aufgabe, das reiche weltliche Repertoire der Hss. des 13. Jahrhunderts auf diese ältere Schicht hin zu überprüfen. Hier bietet nun die Sammlung der Carmina burana, obwohl erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts zusammengestellt, einen sehr wichtigen Ausgangspunkt, da die chronologische Datierung ihrer ersten Gruppe und die stilistische Untersuchung der zweiten deutlich ein Übergewicht des älteren Repertoires aufweisen.

Hierdurch kann die Zahl der dem frühen 12. Jahrhundert angehörenden Stücke jetzt wesentlich erweitert werden.

Repertorium der St. Martial-Weisen in den CB (1100–1160)

CB	Titel	Quellen	Form	Datierung
88a	*Jove cum Mercurio*	P_2	dreizeilige Vagantenstrophe	um 1130
85	*Veri dulcis*	B, Esc	Virelai in Achtsilblern	um 1150
90	*Exiit diluculo* = *Surrexit de tumulo*	Mü, H	Pastorelle (Virelai) in fünf Vagantenzeilen	um 1150
116	*Sic mea fata*	P_2	Romanzenstrophe in metr. Zehnsilblern	nicht vor 1150
119	*Dulce solum*	B, L, C	Rondeau mit vier Zehnsilblern	nicht vor 1150
153	*Tempus transit* = *Fulget dies*	P_2, B	Laiausschnitt	um 1130
52	*Nomen a solemnibus*	P_2, P_3	Strophenlai	um 1100
71	*Axe Phebus aureo*	Erf	Weltl. Sequenz mit Vagantenzeilen und metr. daktylischen Zeilen	um 1150
73	*Clauso Cronos*	P_1, G	Weltl. Sequenz, teils rhythm., teils metr.	um 1150

Zu den Quellen:

B = Codex Buranus (Clm 4660), 13. Jh., neumiert sind aus vorstehender Tabelle nur CB 85, 119 und 153. (Über die Neumierung siehe O. Schumann, Kommentar S. 63*–66*), CB 85 und 119 wurde von n_4 in allen Strophen neumiert, CB 153 von n_1 nur über der 1. Strophe. Zu CB 85 und 153 siehe unser Faksimile Nr. 5 und 6.

P_1 = Paris, Bibl. nat. lat. 1139, älteste der St. Martialhss., von Spanke A genannt, geschrieben „kaum später als 1120" (Spanke, *St. Martialstudien*). Die Sequenz „Clauso Cronos" ist später Nachtrag von einer Hand des 12. Jhs. (ohne Neumen).

---

[1] So bezeichnet von O. Schumann zum Unterschied von der „älteren Cambridger Liedersammlung" des 11. Jhs.; Beschreibung der Hs. und kritische Ausgabe der Texte: O. Schumann, *Die jüngere Cambridger Liedersammlung*, in Estratto dagli Studi medievali, Vol. XVI, 1943–1950, Rom 1951, S. 48–85.

[2] J. Handschin, *Conductus-Spicilegien*, AfMw IX, 1952, S. 114, Anm. 2.

P_2 = Paris, Bibl. nat. lat. 3719, von Spanke C genannt, zweite der St. Martial-hss., aus verschiedenen Teilen bestehend, die zu verschiedenen Zeiten des 12. Jhs. geschrieben sind, die ältesten Teile, Lage 1 und 2, zeigen in der diastematischen aquitanischen Neumierung ohne Linien und Schlüssel größte Ähnlichkeit mit P_1, sind also wohl vor 1120–30 entstanden, in diesen Teil gehört CB 88a und der 2stg. Conductus, der ein geistl. Contrafactum zu CB 153 darstellt (beide in der 2. Lage, fol. 27r und 28v; siehe Faksimile 4 und 1); wesentlich jünger sind in der Aufzeichnung CB 52 in P_2, fol. 41r (3. Lage), c—Schlüssel, drei geritzte Linien, und vor allem CB 116 in P_2, fol. 88 (vierte, vorletzte Lage), f—Schl. und drei nicht geritzte, sondern farbige Linien (siehe Faksimile 2).

P_3 = Paris, Bibl. nat. lat. 3549 von Spanke B genannt, um 1150 entstanden, c und f—Schlüssel, keine geritzten, sondern gefärbte Notenlinien, z. T. unsichtbar (da verwischt).

Esc = Escorial Z. II. 2, geschrieben im 11. Jh. in Barcelona, CB 85 = Esc fol. 287r, Nachtrag des 12. Jhs. als schwer lesbare Schreibkritzelei in aquitanischen diastematischen Neumen, Photo bei Anglès, *La Musica* . . ., S. 179, Übertragung S. 252.

L = Linz, Studienbibl. C c III, 9; 12. Jh. aus Garsten; das Lied CB 119 als Nachtrag des 13. Jhs. auf der letzten Seite, Photo bei A. Salzer, *Illustr. Geschichte der dt. Lit.* I, [1]München o. J. (1912), S. 201.

C = Chartres, Bibl. munic. 223, um 1300 geschrieben (durch Brand 1944 vernichtet. (Faksimile 3.)

G = St. Gallen, Stiftsbibl. 383, 13. Jh. (über die Hs. ausführlich P. Wagner, *Revue d'hist. et de critique musical II*, 1902, S. 289 ff., F. Ludwig, *Repert.* I, 1, S. 325 f.). Während P. Wagner und F. Ludwig frz. Herkunft annehmen, lokalisiert sie Handschin (*Festschrift für K. Nef*, 1933, S. 133) in der frz. Schweiz. Die Hs. enthält außerdem zwei Lieder von W. v. Chatillon (0_{30} und 0_{33}). Alle in Quadratnotation.

Erf = Erfurt, Stadtbibl. Amplon. Oct. 32, 13. Jh., frz. Herkunft (vgl. Schum, *Beschr. Verz. der Amplon. Hss. Sammlung zu Erfurt*, Berlin 1887, S. 696–698). Der Sequenz *Axe Phebus* geht auf fol. 88r/v das frz. Kreuzlied aus dem Jahre 1148 *Chevalier mult estes guariz* voraus (bei F. Gennrich, *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang* in Fellerers *Musikwerk*, Köln o. J. [1953], S. 25). Beide Gesänge in Quadratnotation.

Mü = München, Staatsbibl. clm 5539, 14. Jh., aus Kloster Diessen, vgl. F. Ludwig, AfMw V, 1933, S. 304 u. 309; Spanke, ZfdA 69, 1932, S. 49–70; A. Geering, *Die Organa und mehrstimmigen Conductus in den Hss. des dt. Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jh.*, Bern 1952, S. 12. Quadratnotation. (Die Hs. enthält außer CB 90 noch CB 12.)

H = Las Huelgas, 14. Jh., Katalanien, Mensuralnotation der Ars antiqua, vgl. Anglès, a. a. O.

1. Jove cum Mercurio

Melodie nach den aquit. diastematischen Neumen von P_2 fol 28v (Faksimile 1)

CB 88a

Jo - ve cum Mer - cu - ri - o Ge - mi - nos te - nen - te Et a Lib - ra

Ve - ne - re Mar - tem ex - pel - len - - te Vir - go no - stra nas - ci - tur,

Tau - ro tunc la - ten - - - - - - - - - - - - - - - - - - te.

Der Aufzeichnung nach ist dies das älteste Stück unserer Tabelle. Es wird an Alter höchstens übertroffen durch CB 52. Die Melodie ist wegen der schlüs-

sellosen Neumierung nicht voll gesichert (Faksimile 1). Es ist das zweite mit Noten versehene Beispiel der um 1130 noch fast unbekannten Vagantenstrophe. Das älteste Beispiel der Vagantenzeile hat W. Meyer in Abälards Planctus *Jacob super filios suos* nachgewiesen [1]. Aber während sie dort innerhalb einer Sequenz mit verschieden gebauten Versikeln nur mit vier Zeilen auftritt, handelt es sich in P_2 um ein Strophenlied (vier Strophen mit je drei Vagantenzeilen). In B ist es an ein größeres Gedicht angeschlossen (CB 88) [2], mit dem es zwar die drei Vagantenzeilen, nicht aber den Refrain gemeinsam hat. Die Melodie ist von der der ältesten Vagantenzeilen bei Abälard (nur in linienlosen Neumen) stark verschieden [3]. Abälard setzt viermal dieselbe Zeilenmelodie mit einer fünftönigen Ligatur in der Zäsur und einem Pes auf der betonten Paenultima der Langzeile (ein Hinweis auf die Entstehung der Vagantenzeile aus dem Fünfzehnsilbler). Unser Gedicht dagegen gibt jeder Zeile eine eigene Melodie, verwendet reichlich zwei- und dreitönige Ligaturen, hebt die Paenultima der zweiten und noch mehr die der dritten Langzeile durch ein größeres Melisma heraus. Nach Spanke (Abh. I, S. 41) wurde die Vagantenzeile im 12. Jahrhundert populär „durch ihre Verwendung in isometrischen epischlyrischen Strophengedichten, die von Liebeserlebnissen oder sonstigen persönlichen Dingen berichteten". Hierfür ist *Jove cum Mercurio* das älteste Beispiel [4]. Daneben steht bei Marcabru um 1147 die Verwendung der dreizeiligen Vagantenstrophe als Rügelied, ein Brauch der von Walter von Chatillon in CB 3 und CB 8 (mit vier Vagantenzeilen zu Beginn der Strophe) wieder aufgenommen wird.

In nächster Nähe von CB 88 steht in B CB 90, nur getrennt davon durch die älteste lateinische Pastorelle: *Nos duo boni* (CB 89) [5]. Nr. 90 ist gleichsam eine „Randglosse" [6] dazu. Die Melodie zu CB 89, das Spanke in die erste Hälfte des 12. Jahrhunderts zurückdatiert, ist uns leider nicht erhalten, dagegen ist uns die Melodie zu CB 90 in einer deutschen und einer spanischen Hs. des 14. Jahrhunderts (Mü u. H) überliefert, in letzterer als geistliches Kontrafactum in mensurierter Fassung: „Surrexit de tumulo" [7]. Beide Quellen geben einen zweistimmigen organalen Conductussatz, der der ältesten Technik der Kontrapunktik im St. Martialstil entspricht. All diese Merkmale lassen auf eine süd-

---

[1] W. Meyer, *Gesammelte Abhandlungen zur mittellat. Rhythmik I*, Berlin 1905, S. 308 und 368.

[2] Es ist nicht sicher, ob der Schreiber von B dieselbe Weise im Sinne hatte, denn B läßt nicht nur die Neumen aus, sondern läßt auch keinen Zwischenraum bei den Silben, die größere Melismen tragen, ein Verfahren, das sonst bei der Niederschrift des Codex Buranus stets beachtet wurde.

[3] Über die Neumen der Hs. Vatic. Regin. 288 siehe W. Meyer, Ges. Abh. I, S. 364 f. und 368 und unser Beispiel 3.

[4] Zu der literarischen Stellung des Gedichtes innerhalb der Klerikerdichtung siehe Spanke, Abh. II, S. 110 f.

[5] Vgl. hierzu Spanke, *Die älteste lateinische Pastourelle*, in Romanische Forschungen 56, 1942, S. 257 ff.

[6] Spanke, Lbl. 1943, S. 40.

[7] Spanke, in Hist. Vjschr. 28, 1933, S. 763 f.

französische Quelle um 1150 schließen. Dazu paßt die Form: drei bzw. fünf Vagantenzeilen und eine variierende Abschlußzeile[1]. In der Melodie erfassen wir den volkstümlichen Charakter der Pastorelle um 1150. Die Zeilen werden sequenzmäßig gereiht, die beiden Schlußzeilen in B und H sind wohl als Ankündigungsvers und Refrain zu verstehen. Schon Spanke hat auf Grund von H diese beiden Zeilen als musikalischen Abschluß gefordert und ihre Streichung

2 Exiit diluculo CB 90
nach Mü fol 35F/V und H fol 93r

E - xi - it di - lu - cu - lo Ru - sti - ca pu - el - la
Cum gre - ge cum ba - cu - lo Cum la - na no - vel - la

Sunt in gre - ge par - vu - lo
Vi tu - la cum vi - tu - lo,

O - vis et a - sel - - la
Ca - per et ca - pel - - la

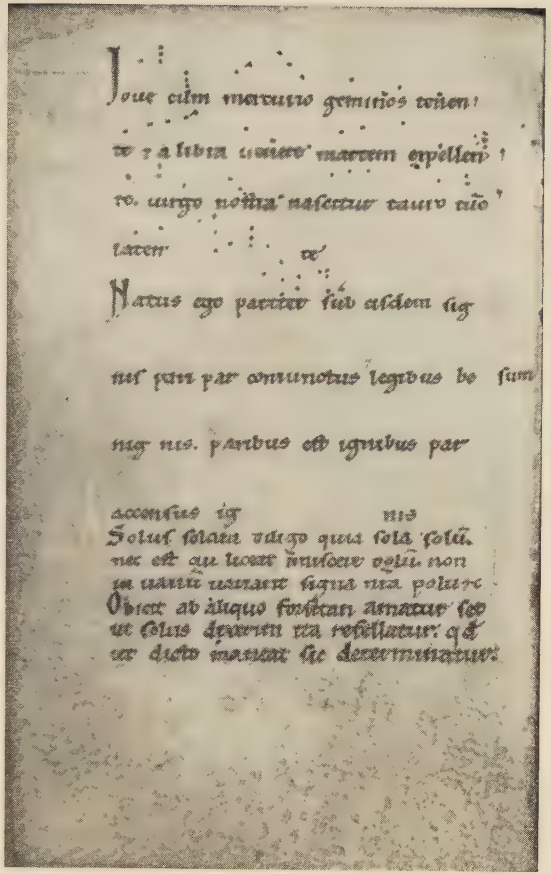
Das Folgende nach Las Huelgas mit dem Text von B

Con - spe - xit in ce - spi - te Sco - la - rem se - de - - - - - -

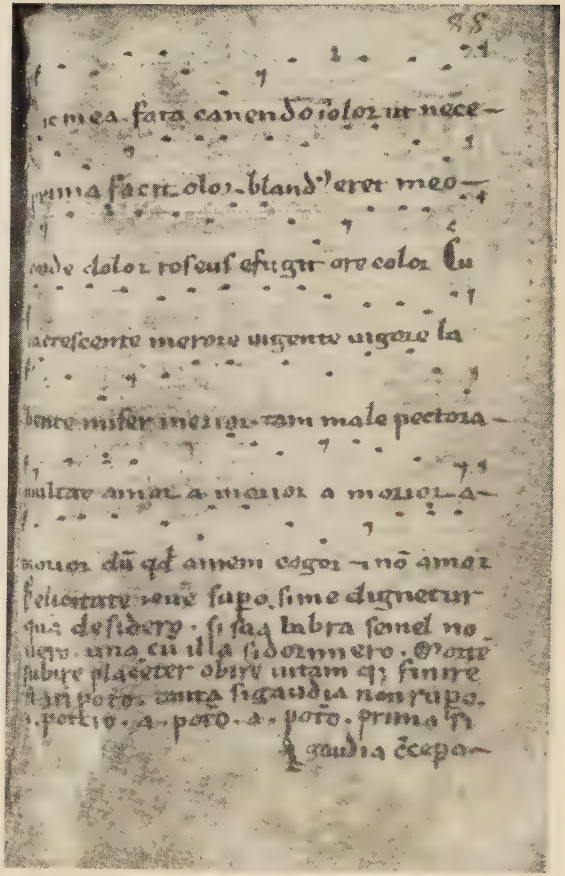
re „Quid tu fa - cis, do - mi - ne?" Ve - - ni me - cum lu - - de - re

durch Schumann nicht für richtig gehalten[2]. Da der weltliche Text dieser beiden Zeilen viel besser zu der Melodie in H paßt als der geistliche Alleluja-Refrain, so kann man darin einen Beweis für die Priorität der profanen Dichtung sehen. Daß auch dem Schreiber von B (das keine Neumen aufweist), die gleiche Melodie bekannt war, zeigen die ausgesparten Lücken für die Melismen hinter *diluculo, baculo, novella, parvulo, capella, cespite, sedere, domine.* Diese Melismen auf der letzten unbetonten Silbe müssen wohl als ein besonderes Merkmal dieser Tanzweise und als Zeugnis für die Einwirkung instrumentalen Vortrags an-

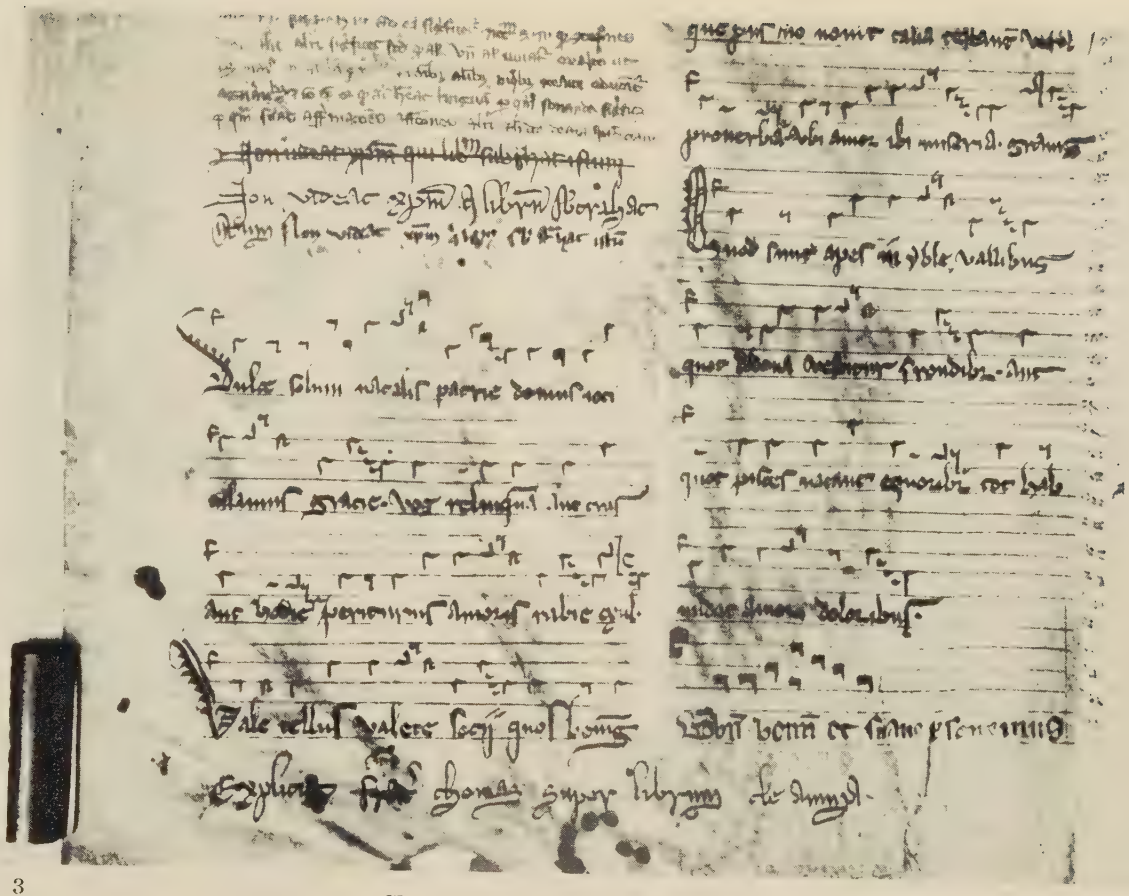
[1] Deshalb von H. Anglès (I, S. 250) als Virelai bezeichnet.
[2] Spanke, Hist. Vjschr. 1933, S. 763 f.



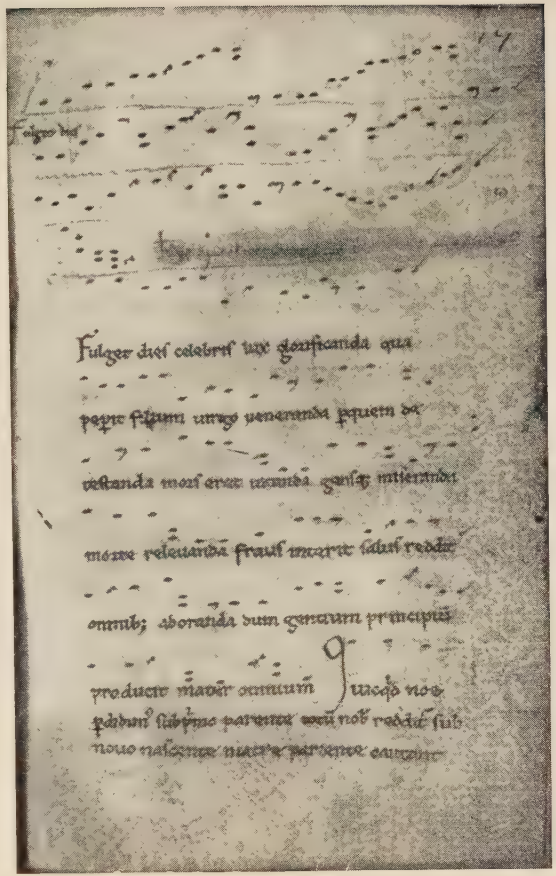
1 *Paris, Bibl. nat. lat. 3719 f. 28v*



2 *Paris, Bibl. nat. lat. 3719 f. 88r*



Chartres, Bibl. Munic. 223, fol. 66v



4 *Paris, Bibl. nat. lat. 3719 f. 27r*

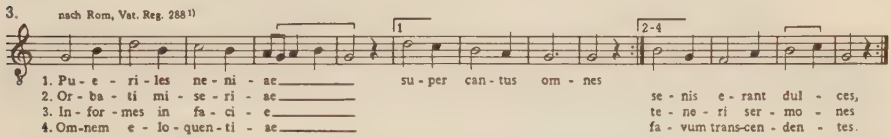
5a

5b

5c

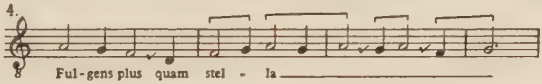
Ausschnitte aus Seiten des Codex buramus

gesehen werden. Ähnliches finden wir in *Nisi fallor* aus P_2[1], in CB 131 a am Ende der Zeilen von *Bulla fulminante,* bei Witzlaw von Rügen[2], also vor allem in Tanzliedern. So wirkt CB 90 wie eine musikalische Illustration zu den Eingangsversen von CB 89: „Nos duo boni sub aere tetro sint tibi toni sub celeri metro" [Da stehen wir zwei Tüchtigen in der heißen Sonnenglut. Spiel du die Töne zu meinen hurtigen Versen!][3]. Zu den Vagantenzeilen von CB 88 a bestehen keinerlei musikalische Beziehungen, wohl aber zu den schon erwähnten Vagantenzeilen in Abälards Planctus II, dessen Übertragung sich aus Zeile 2 unseres Beispiels ableiten läßt:



Von hier bekommen auch jene Zäsurmelismen von CB 90 einen neuen Sinn. Ursprünglich Wesensmerkmal der Planctusmelodik, werden sie bei Übernahme des beliebten Versmaßes in die Tanzlyrik zu Instrumentalismen umgebildet.

Die rhythmische Gestalt der Meslismen in Mü ist durch die mensurale Aufzeichnung in H sichergestellt, wenn auch gerade die melodischen Abweichungen Mü und H in den Melismen am weitesten gehen (offensichtlich waren diese Teile eher der freien Improvisation überlassen und mußten sich nur den rhythmischen Proportionen des Tanzes anpassen). In H ist darüber hinaus auch noch eine Verschiedenheit der Zeile 1 b festzustellen:



– auch diese offensichtlich jüngeren Datums, denn sie paßt nicht in jenes strenge System der Zeilenwiederholung, das in Mü die ältere Form widerspiegelt. Eigenartig ist in Mü die Aufzeichnung der Melodie bei *capella,* da die Doppelnoten hier nicht nur die Länge, sondern mit ihren Pliken anscheinend eine besondere Lautmalerei (gleich dem Meckern eines Ziegenbocks) andeuten.

Aufbau der Melodie:

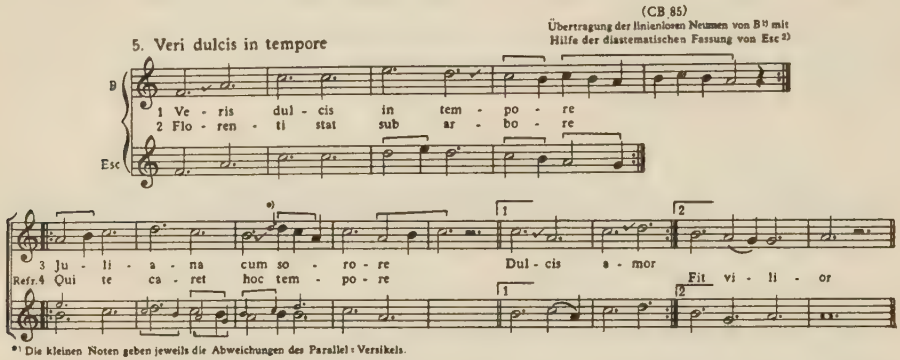
$a_7 + b_{6\smile}$	$a_7 + b_{6\smile}$		
$\alpha \quad \beta$	$\gamma \quad \delta$	$c_7 + d_{6\smile}$	$C_7 + D_{7\smile}$
$a_7 + b_{6\smile}$	$a_7 + b_{6\smile}$	$\varepsilon \quad \zeta,$	$\zeta_2 \quad \eta$
$\alpha \quad \beta$	$\gamma \quad \delta$		

[1] Gennrich, *Formenlehre,* a. a. O., S. 227.
[2] Gennrich, *Troubadours . . .,* S. 62.
[3] Übersetzt von Spanke, Roman. Forsch., 56, 1942, S. 262.
[1]) W. Meyer, *Ges. Abh. I,* S. 368. [Die mit Klammer versehenen Anmerkungszahlen beziehen sich auf die Überschriften der Notenbeispiele].

Dieses Virelai mit der Form[1]:

a_8	a_8	a_8	B_4	A_8	B_4
α	α	β_1	γ	β_2	δ

gehört nach seiner Umgebung in B[2], seiner archaischen Rhythmik und Reimtechnik[3] ebenfalls in den Umkreis der St. Martiallyrik. Auf südfranzösische



Herkunft weist das gleichzeitige Auftreten in einer deutschen und einer nordspanischen Hs. (Esc). Die Neumenaufzeichnung in B ist zwar an manchen Stellen von der Neumierung in Esc abweichend, doch ergibt sie ein klareres Bild der Form als Esc, vor allem die Gleichheit der dritten und fünften Zeile. Im übrigen macht unsere mit Hilfe von Esc bewerkstelligte Übertragung von B deutlich, daß es sich wirklich um dieselbe Melodie handelt. Abweichend von Anglès mußte wegen der Ligaturen und wegen der primitiven Rhythmik der fünfte Modus, also das „Prinzip der Silbenzählung" (Husmann)[4] gewählt werden.

Nach seiner Stellung in B ist das kunstvolle St. Martiallied CB 116 einer Reihe von Studentenliedern einzuordnen, die etwa um 1125 an der hohen Schule in Paris unter dem Einfluß des Hilarius entstanden sein mögen. In P_2 kann es allerdings – der Lage und der entwickelten Form der Neumenschrift nach zu

---

[1]) Sämtliche vier Str. sind von n_4 neumiert (vgl. unser Faksimile 5a). Der Refrain jedoch nur einmal. Die Noten in unserm Beispiel geben die Normalform. Davon weichen ab in Str. 2 u. 3, 3. Zeile, 6. Silbe: Flexa subpuncta statt Climacus, in der Str. 4 an der gleichen Stelle: nur Flexa; in Str. 3, 2. Zeile, 6. Silbe: Flexa; in Str. 3 u. 4, 3. Zeile, 1. Silbe: Epiphonus, ebda. 5. Silbe: Virga.

[2]) H. Anglès, La Musica . . . S. 179 (Faksimile), S. 252 (Übertragung).

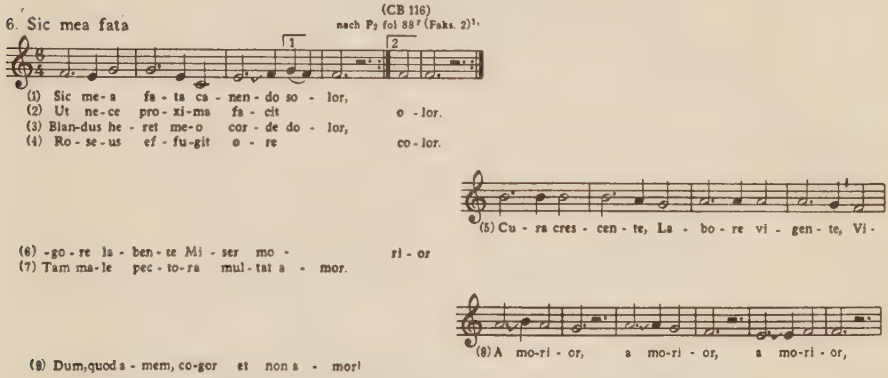
[1] Zur Form: Spanke, Abh. I, S. 137. „Der vierte Vers, ebenfalls in allen Strophen wiederkehrend, ist der Ankündigungsvers." Er spricht von einer Ähnlichkeit mit dem Rondeau.

[2] Vgl. hierzu die Untersuchung der Herkunft von CB 83–95, die Spanke in Rom. Forschungen 56, 1942, S. 260 f., vorgenommen hat. All diese Stücke sind westlicher Herkunft und im 12. Jh. entstanden.

[3] Vgl. W. Meyer, Ges. Abh. I, S. 278.

[4] H. Husmann, *Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters*, Mf VI, 1953, S. 8 ff.

urteilen – nicht vor 1150 eingetragen sein, doch besagt das nichts über sein wirkliches Alter. Auf jeden Fall zeigt das Gedicht trotz der entwickelten Strophenform eine Reihe archaischer Züge, so die Reihung von vier quantitierenden daktylischen Zehnsilblern; das ist der alte Versus Alcmanicus, wie ihn der spanische Dichter Aurelius Prudentius um 400 geschaffen hat, wie er um 1000 in Moissac und später bei Ademar von Chabannes gepflegt wurde[1]. Spanke



bringt diesen Vers mit Recht in Verbindung mit der Entstehung und Beliebtheit des dritten Modus, und wir möchten gerade für dieses Beispiel trotz seiner frühen Entstehung diesen Modus postulieren. Die Rhythmik des Hochmittelalters ist nicht – wie das verschiedene Gelehrte, in letzter Zeit vor allem Husmann[2], ausgesprochen haben – ohne Vorstufen um 1200 plötzlich da. Ihre Wurzeln reichen weit ins 11. und 12. Jahrhundert zurück. Die daktylischen Zehnsilbler sind hier nun in kunstvoller Weise durch je drei Adonier und noch kürzere Viersilbler (ursprünglich wohl Refrain[3]) erweitert worden. Ähnliches findet sich in der Planctus-Literatur des 12. Jahrhunderts und in der von dieser abgeleiteten Romanzenstrophe, so zuerst im Planctus des Sponsusspieles in P_1 (Gennrich, Formenlehre, S. 150), in der Zehnsilblerstrophe des Osterspiels von Tours[4], vor allem bei dem als Planctus gestalteten Lied des jungen Hilarius an Abälard vom Jahre 1125: *Lingua servi, lingua perfidie* mit dem Strophenbau: a_{10} a_{10} a_{10} a_{10} R[5]. – Es scheint wohl kein Zufall, daß in CB 117 ein Stück folgt, das schon in der Anfangszeile an dieses Hilariuslied anklingt: *Lingua mendax*

---

1) An Neumenformen findet man außer dem Punctum die Flexa: so-lor, dolor und die Plica liquescens (Cephalicus) bei *canendo, facit, corde, ore, miser, multat, a morior, et non.*

1 Beispiele bei Spanke, Zs. f. frz. Spr. u. Lit. 56 (1932), S. 465.

2 Vor allem in Mf VI, 1953, S. 14.

3 Vgl. hierzu W. Meyer, *Ges. Abh. I*, S. 288, 324.

4 K. Young, a. a. O., I, S. 439, Strophenform: a_{10} a_{10} a_{10} R (Refrain: *Heu quantus est noster dolor!*).

5 Zur Romanzenstrophe: Spanke, Abh. I, S. 53 f.

et dolosa und auch sonst vielfach Anklänge an die Lyrik der mittleren St. Martialzeit zeigt[1]. Auch CB 118 weist Beziehungen zu Hilarius auf. Es ist ein freies Rondeau mit frz. Refrain. Dergleichen finden wir zuerst in den geistlichen Spielen des Hilarius[2], auch in CB 95, dessen Kehrreim dem Cantus des *Papa scholasticus* nachgebildet ist[3]. Die Hilariusbeziehungen setzen sich auch in den Stücken CB 119–121 fort[4]. All dies sind Studentenlieder, die mit großer Wahrscheinlichkeit unter dem Einfluß der Dichterpersönlichkeit des Hilarius um 1150 in Paris entstanden sind. Bei unserm Stück *Sic mea fata* ist die Melodik noch äußerst primitiv. Das Prinzip der Reihung (Laissenstrophe) überwiegt noch das der Entwicklung:

Aufbau:

a_{10}	a_{10}	$b_{5\smile}$	$b_{5\smile}$					
α_1	α_2	1β	2β	a_{10}	A_4	A_4	A_4	a_{10}
a_{10}	a_{10}	$b_{5\smile}$	a_5	α_1	1γ	2γ	$2\alpha_2$	α_1
α_1	α_2	α_2						

(CB 119)
Übertragung nach den linienlosen Neumen in B fol. 50 r [1]
und L[2], sowie den Neumen auf Linien in C (Faksimile 3)[1])

7 Dulce solum

C: 1. Dul - ce so - lum na - ta - - lis pa - tri - - ae,
2. Do - mus io - ci, tha - la - mus gra - ti - - ae,
4. Pe - ri - tu - rus a - mo - ris ra - bi - - e

B

L

---

[1] Man vergleiche CB 117, Str. 8/9:

Inter quas appares ita
ut in auro margarita.
humeri, pectus et venter
sunt formata tam decenter;
Frons et gula, labra, mentum . . .

mit folgenden Versen aus *Nisi fallor* (P_2fol. 41, SPANKE, Abh. I, S. 17), einem Lied, das durch seinen frz. Refrain ebenfalls in diesen Zusammenhang gehört:

Fronsque labra, pectus, venter
sunt formata tam decenter.

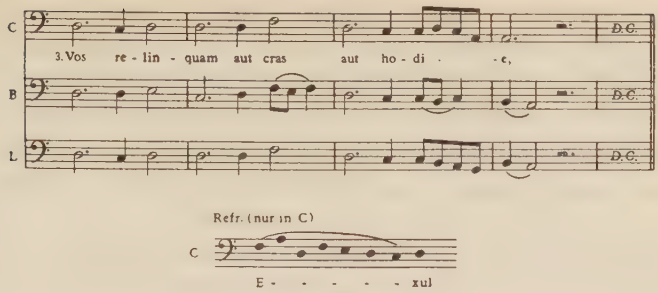
(Einige andere Parallelen erwähnt SPANKE, Neuphil. Mitt. 33. 1932, S. 12.)

[2] Z. B. in der *Suscitatio Lazari* (YOUNG, II, S. 213 ff.) und im *Nikolausspiel* (YOUNG, II, S. 338 f.). SPANKE bezeichnet im Lbl. 1943, S. 43, Hilarius als den ersten, der das freie Rondeau mit frz. Refrain in das geistliche Drama eingeführt hat.

[3] Aus *Tort a vers no li mestres* wird hier *Tort a vers mei ma dama!*

[4] Vgl. SPANKE, Lbl. 1943, S. 43.

[1]) Vgl. das Faksimile in MGG II, Tafel 29. Die Neumen geschrieben vom ersten Schreiber ($h_1 = n_1$) stehen über allen fünf Strophen, mit Ausnahme der am Ende jeder Strophe stehenden Einzelwörter, die in B nicht neumiert sind. Die Beschreibung der Neumen durch TH. KROYER, Neophilologus IX (1923/24), S. 125 ff., ist leider unzulänglich. An Neumenzeichen werden verwendet: Die einfache Virga und die Virga mit Kopf (Dehnungsepisem?), letztere auf Z. 4, 1 in Str. II und V, ferner auf



Dieses Lied der Heimatsehnsucht und Liebesklage, das Paul Lehmann zu den schönsten Liedern der CB rechnet[1], gehört ebenfalls dem schon gekennzeichneten Hilariuszyklus der CB an[2]. Auch das Auftreten in einer frz. Hs. spricht gegen die mehrfach behauptete Herkunft aus Deutschland (so Lehmann)[3]. Der Dichter war, wie die vielen Ovidzitate[4] beweisen, stark von antiken Vorbildern abhängig, das Vorbild für seine Strophenform bildet ebenfalls ein antikes Maß in rhythmischen Versen nach, nämlich die sapphische Strophe. Das älteste Beispiel einer ähnlichen Zehnsilblerstrophe bietet ein St. Martial-Conductus aus P_1, *De supernis / affero nuntium* (vier Zehnsilbler mit gleichem Reim, danach

---

I, Z. 2, 5 und II, Z. 4, 5, das Punctum (Wechsel zwischen Punctum und Virga in den einzelnen Strophen ist möglich, z. B. I, Z. 2/4, 3 hat Virga, desgl. III, 4, 3; II, Z. 3, 1 und 2: Punctum; Z. 3, 6 Punctum; III, 3, 3: Virga; 4, 3 Virga), der Cephalicus als liqueszierende Neume (auf den Silben dúl-, lín-, aút, -níg-, dúl-, -dún-), der Epiphonus (auf ubi), die Flexa (in Z. 3, 6 ist über cras, expertem, vera die Flexa durchstrichen, während auf unbetonter Silbe an gleicher Stelle (natant, Venus) eine Flexa strophica (?) oder ein Porrectus steht); an mehrtönigen Neumen kommen vor: die Flexa praebipuncta (mit Quilisma?), der Climacus und der Porrectus.

[2]) Vgl. das Photo bei A. Salzer, *Gesch. der dt. Lit.*,[1] München 1912, S. 201. Hier stehen die linienlosen Neumen nur über der ersten Strophe. Für die nahe Verwandtschaft dieser Mel. mit der von B spricht die Wiederkehr der mehrtönigen Neumen an den gleichen Stellen des Textes, wenn diese auch meist um ein oder zwei Noten erweitert sind. Das alleinstehende Punctum wird in L nur noch an einer Stelle, nämlich Z. 3, 2, verwendet, Liqueszenz wird nirgends gekennzeichnet.

[3]) Wenn Kroyer diese Neumenschrift als „Metzer Akzentneumen" bezeichnet, so ist das irreführend, es handelt sich vielmehr um eine Weiterbildung der Neumenschrift von Chartres, wie sie das *Antiphonale missarum* aus Chartres (11. Jh.) in der Pal. mus. Bd. XI zeigt. Die im ersten System unter die Neumen gemischten Quadratnoten haben nichts mit unserm Lied zu tun. Sämtliche Strophen sind neumiert, hier jedoch auch die refrainartigen Schlußwörter. Die normale Form der Virga ist links mit einer Cauda versehen, hiervon weichen die 3. und 4. Note der 1. Zeile (Str. I) ab, sowie die 1. Note in Str. II, die Flexa erscheint in eckiger (Dul-ce) und runder (thalamus) Gestalt. (Mit einer Ausnahme zu Beginn der Str. II ist dieser Unterschied durch alle Strophen streng eingehalten und scheint einen rhythmischen Unterschied zu bekräftigen.) Das Punctum als Einzelneume finden wir innerhalb der Strophe nur zweimal an der Stelle des Tones C in der 3. Zeile.

[1] P. Lehmann, *Beiträge zur Vagantenpoesie*, Neophilologus IX, 1923/24, S. 123.

[2] Vgl. Spanke, Lbl. 1943, S. 43.

[3] A. a. O., S. 125.

[4] Z. B. 1, 1 bei Ovid, *Ex Ponto* 1, 3, 35 f.; 4, 1 bei Ovid, *Ars amat.* 2, 517, 519.

ein fünfsilbiger Refrain)[1]. Akzentstellung der Zehnsilbler: / . / . ' / . . / . /, des Fünfsilblers: / . . / . Wie in CB 119 findet sich also regelmäßig Zäsur nach den ersten vier Silben des Zehnsilblers. Nur die Melodie jenes Conductus ist anders geformt, als die in CB 119, sie reiht noch die Repititionen: $\alpha\ \alpha\ \alpha\ \beta\ /\ \gamma$[2]. Spanke ist es nun gelungen, nachzuweisen, daß der Conductus „De supernis" in rhythmischer Umformung einen echten metrischen Sapphicus des Bischofs Fulbert von Chartres (975–1025) parodiert[3]. Die Umformung geschah in derselben Weise, wie das seit dem 7. bis 9. Jahrhundert schon die Preces der mozarabischen Liturgie zu tun pflegten, wenn sie das sapphische Maß rhythmisch umgestalteten[4]. Kennzeichnend für alle diese Zehnsilblerverse, wenn auch nicht regelmäßig eingehalten, ist jene oben angegebene Akzentfolge. Sie findet sich auch in den meisten Versen von CB 119 (nicht ganz ein Drittel [fünf Verse] hat allerdings den Schluß: . / . / . /).

Zehnsilbler in dieser Form sind natürlich etwas anderes als die aus dem Versus Alcmanicus (s. o.) entwickelten daktylischen Reihen. Sie finden sich mehrfach im St. Martialrepertoire und im liturgischen Drama, vor allem bei Hilarius, der diese Strophenform wohl zuerst in die Lyrik eingeführt hat[5]. Typisch ist überall der kurze Refrain in dem der Adonius des sapphischen Versmaßes weiterlebt. Dadurch werden aber auch diese Zehnsilbler der schon erwähnten Romanzenstrophe angenähert, wozu der Planctuscharakter der meisten dieser Gesänge auf das beste übereinstimmt. Schumann druckt in seiner Ausgabe CB 119 ohne jene refrainartigen Schlußwörter in B und C. Mögen nun diese Wörter selbst eine Art Refrain sein oder der Anfang refrainartiger Zeilen, Spanke hat recht, wenn er fordert, daß sie wieder in den Text aufgenommen werden[6], zumal dadurch erst die metrische und musikalische Struktur des Stückes klargestellt wird[7]. Stärker noch als in den zweisilbigen Wörtern lebt in dem Melisma, das als einzige Hs. C dazu gibt, die Erinnerung an den Adonius der sapphischen Strophe.

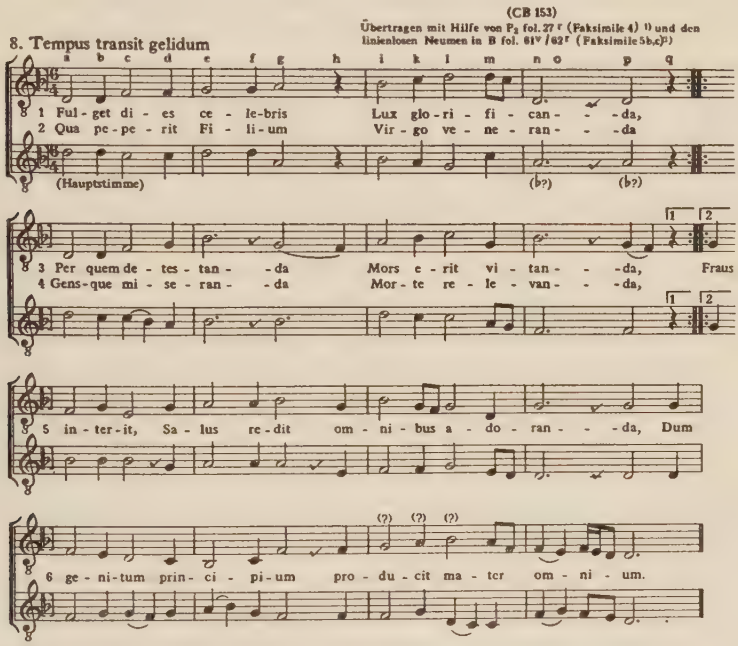
Die Melodie von CB 119 gaben wir nach den drei Quellen in modaler Übertragung. (Kroyer hatte eine Übertragung im geraden Takt vorgeschlagen.) Zu entscheiden war die Frage, ob der 3. oder 5. Modus angemessen sei. Der 5. Modus hätte sicher die reichere Verzierungskunst in L besser untergebracht und wäre auch den Akzentverschiebungen in der zweiten Vershälfte entgegengekommen. Wenn trotzdem der 3. Modus vorgezogen wurde, dann deshalb, weil –

[1] Spanke, Abh. I, S. 54.
[2] Ebda., S. 54.
[3] *Nuntium vobis fero de supernis* (An. Hymn. L, S. 283).
[4] Vgl. Spanke, Abh. I, S. 54.
[5] So Spanke, Lbl. 1943, S. 43. In seinen *St. Martialstudien*, Zs. f. frz. Spr. u. Lit. 56, S. 463, gibt Spanke eine ausgezeichnete Entwicklungsgeschichte dieser Zehnsilblerverse.
[6] Lbl. 1943, S. 43.
[7] Das gleiche hatten schon Kroyer und Gennrich aus rein musikalischen Gründen gefordert, vgl. Schumann CB I, 2, S. 199.

ausgehend vom Versus alcmanicus – der 3. Modus eine ausgedehnte Verwendung bei fast allen Zehnsilblern fand, „auch in solchen Fällen, in denen im Text daktylischer Text nicht hervortritt“ [1]. Außerdem wird nur im 3. Modus die Zäsur nach der 4. Silbe, die für diese Zehnsilbler charakteristisch ist, deutlich hervorgehoben. Wie die Melodie in C zeigt, hat der Refrain melodische Beziehung zum Liedkorpus, so daß die Form entsteht:

$$\begin{array}{cccc|l} a_{10} & a_{10} & a_{10} & a_{10} & \mathrm{R} \\ \alpha & \alpha & \beta & \alpha & \gamma + \alpha'. \end{array}$$

Das ist aber, wie schon Spanke 1940 [2] erkannt hat, eine Kurzform des Rondeaus, wie sie sich ähnlich bei Marcabru vor 1135, ferner beim Mönch von Montaudon und in der altfranzösischen Pastorelle Rayn. 1257 findet, später in lateinischen, aber nach frz. Tanzmelodien gesungenen Scholarenliedern um 1300 [3], in italienischen Laudi und in Cantigas Alfons' X.



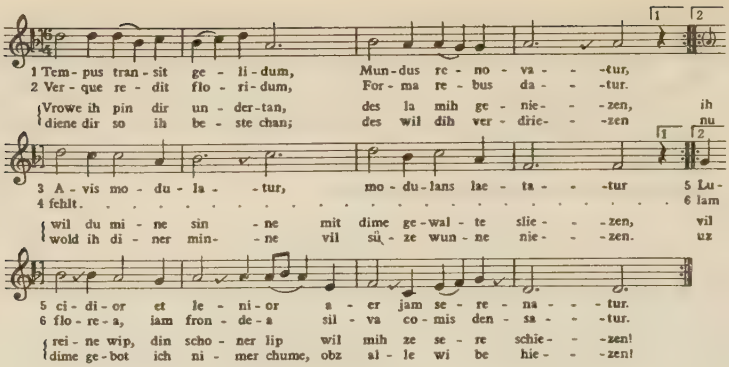
[1] Spanke, Zs f. frz. Spr. u. Lit. 56, S. 465.

[2] Abh. II, S. 22.

[3] An. Hymn. XXI, Nr. 89, 109, 124.

¹) Neumenformen: (Die Buchstaben beziehen sich auf die Spalten in Beispiel 8) Punctum, Virga (in der Hauptstimme: bei 1/2, 5 e, i; 6 k; in der Oberstimme: 1/2 g, 3 l, 5 e, g, i; 6 g, k, p); Pes: 6 e, n; Flexa (Hauptstimme: 3/4 c, m; 5 m; 6 c, l); Doppelnote mit Plica: (zugleich in Haupt- und Oberstimme: auf den Silben: -can-, -ran-, -tan-, -ran-, -rit, -dit, -ran-. In der Oberstimme außerdem noch bei vitanda) wobei die Doppelnote die Dehnung der Zäsuren, die Plica die Liqueszenz anzugeben scheint.

²) Die Neumen in B stehen nur über Str. 1 von n³. Zur Verwendung kommen Virga, Punctum, Flexa (1/2 c, l), Cephalicus (?): 1/2 n, 3/4 e, 5/6 a, e, i, die Virga strata,



Auch dieses formvollendete Liebeslied in den CB geht wenigstens in seiner Strophenform auf eine St. Martialquelle zurück, auf den Weihnachts-Conductus *Fulget dies celebris*[1]. Dieser steht in der 2. Lage von P_2 und ist in seiner linienlosen diastematischen Neumierung ähnlich wie *Jove cum Mercurio* etwa um 1130 anzusetzen. Darüber steht, von Spanke in seinen St. Martialstudien nicht bemerkt, eine textlose Neumierung, die aber, wie das *Fulget dies* zu Beginn deutlich macht, als Begleitstimme zur Hauptmelodie aufzufassen ist. Diese ist von späterer Hand mit einer durch Schlüssel gekennzeichneten C-Linie geschrieben und gestattet so eine einwandfreie Lokalisierung auch der Hauptmelodie im Tonraum. Das Ganze steht im Prot. auth. Die Neumen in B stimmen zu der so gewonnenen Weise – was bisher noch nicht beachtet wurde – auf das beste überein. Zwar fehlt in der 1. Strophe von B eine Zeile, dafür aber hat B den besseren Schluß, der erst die intendierte Form des Strophenlai deutlich macht. Da auch die deutsche Strophe 153a zur gleichen Melodie gesungen wurde, so ist nach dem Lied *chramer gip diu varwe mir*[2] dies die zweite gesicherte Übertragung eines deutschen Stückes der CB. Alter und Herkunft der Melodie lassen sich demnach fixieren; es bleibt die Frage, welcher Text älter ist, der weltliche oder der geistliche ? Für das höhere Alter des weltlichen Textes spricht die Tatsache, daß B die originale Form der Melodie besitzt und daß es sich um einen Strophenlai handelt. Dagegen scheint die primitivere Art der Versbildung in P_2 zu sprechen, wo die Akzente bald auf den guten, bald auf den schlechten Taktteilen sitzen (bei den Philologen häufig in Verkennung des eigentlichen Tatbestandes „Taktwechsel" [Tw] genannt). Nun wäre es aber falsch, solch geglättete Versformen, wie sie CB 153 in allen Strophen aufweist[3], nur im 13. Jahrhundert für

(1/2 e, 5/6 l), das Zeichen für das Semitonium (vgl. P. Wagner *Einführung in die greg. Melodien* II², 1912, S. 156 ff.) und die Bivirga (3 g), das Zeichen für die subsemitonalen Schlüsselneumen c (b) oder F (vgl. Wagner, ebda., S. 125 f.), Torculus liqueszens (5 g) über -or.

[1] Spanke in ZfMw XIII, (1931), S. 249.

[2] AfMf VI, 1941, S. 187.

[3] Tw findet sich nur in 1, 14 und 4, 14.

möglich zu halten. Dichter wie Abälard und Hilarius wußten sehr wohl auch schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts damit umzugehen [1], und es ist deshalb vielleicht richtiger in *Fulget dies* ein etwas ungeschicktes geistliches Kontrafactum zu einem bekannten Liebeslied des Hilariuskreises zu sehen. Abälard scheidet als Dichter wegen seiner archaischen Reimtechnik [2] aus, obwohl das Versmaß der vier ersten Zeilen (Vagantenzeilen) wiederum an seinen Planctus *Jacob super filios* erinnert. Um so eher möchten wir bei diesem schönen Stück auf Hilarius als Dichter schließen, zumal die Aufteilung der Zeile in aab nachweislich auf ihn zurückgeht [3].

Aufbauformel:

$n_7 + a_{6\smile}$	$a_{6\smile}$	$a_{6\smile}$	b_4	b_4	a_6
$\alpha \quad \beta$	γ	δ	$1\,\varepsilon$	$2\,\varepsilon$	ζ
$n_7 + a_6$	$a_{6\smile}$	$a_{6\smile}$	c_4	c_4	a_6
$\alpha \quad \beta$	γ	δ	$1\,\varepsilon$	$2\,\varepsilon$	ζ

Die weltliche Sequenz CB 71 *Axe Phebus* steht mit ihrer Melodie in einer Hs. zusammen mit dem genau datierbaren ältesten frz. Kreuzlied aus dem Jahre 1147. Die CB enthalten ein noch älteres lat. Kreuzlied, das kurz nach der Eroberung Jerusalems 1099 zum Jahrestag in dem unweit von Limoges gelegenen Kloster Solemniacum entstanden ist und gegen 1150 in die Martialhss. P_2 und

(CB 71)
nach Erf. (Quadratnoten des 13. Jhrh.) [1]

9. Axe Phebus aureo

1a) A - xe Phe-bus au - re - o Cel - si - o - ra lu - strat Et ni - to - re ro - se - o Ra - di - os il - lu - strat.
b) Ve - nu-sta - ta Cy - be - le Fa - ci - e flo - ran - te Flo-rem na - to Se - me - le Dat Phe-bo fa - ven - te.

2a) Au - ra - rum su - a - vi - um Gra - ti - a ju - van - te So - nat ne - mus a - vi - um Vo - ce mo - du - lan - te.
b) Phi - lo - me - na que - ru - le Te - re - a re - trac - tat, Dum ca - nen - do me - ru - le Car - mi - na co - ap - tat.

3a) Iam Di - o - ne - a Le - ta cho - re - a Se - du - lo re - so - nat Can - ti - bus ho - rum,
b) Iam - que Di - o - ne Jo - cis, a - go - ne Re - le - vat, cru - ci - at Cor - da su - o - rum

4a) Me quo - que . sub - tra - hit Il - la so - po - ri In - vi - gi - la - re - que Co - git a - mo - ri.
b) Te - la Cu - pi - di - nis Au - re - a ge - sto, Ig - ne cre - man - ti - a Cor - da [h]mo - le - sto.

5a) Quod mi - chi da - tur, Ex - pa - ve - o; Quod - que ne - ga - tur Hoc a - ve - o Men - te se - ve - ra
b) Que mi - chi ce - dit, hanc ca - ve - o; Que non o - be - dit, Huic fa - ve - o Sum - que[h]re ve - ra.

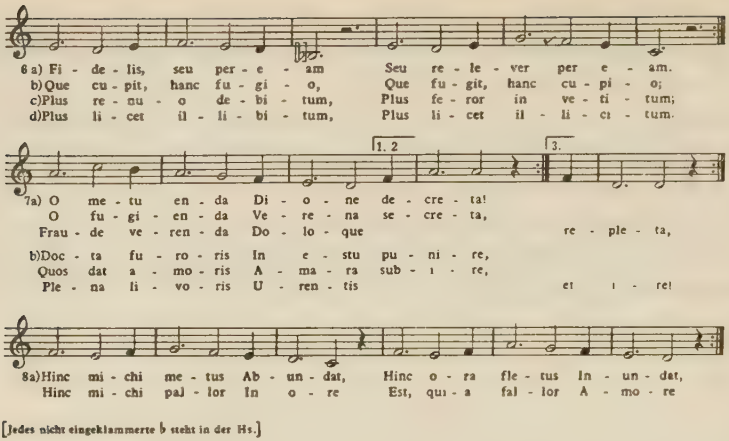
---

[1] Vgl. z. B. die Verskunst in der *Suscitatio Lazari* (Young II, 212) des Hilarius, oder einzelne Hymnen des Abälard in den Anal. Hymn. Bd. 48, z. B. Nr. 120, 121 u. a.

[2] Vgl. Spanke, Zs f. frz. Spr. u. Lit. 56, S. 470.

[3] W. Meyer, Ges. Abh. I, S. 320.

[1]) Beschaffung einer Photographie war nicht möglich, zugrunde liegt die diplomatisch genaue Abschrift von O. Schumann.



[Jedes nicht eingeklammerte ♭ steht in der Hs.]

P_2 aufgenommen wurde. Alle drei Stücke, das älteste lat. Kreuzlied, das älteste frz. Kreuzlied und unsere Frühlingssequenz zeigen in ihrer Melodik so verwandte Züge, daß sie schon aus diesem Grunde stilistisch verwandt erscheinen. Melodie und Aufbau des ältesten lat. Kreuzliedes sind aus Gennrichs Formenlehre bekannt (S. 176 f.). Es wurde deshalb hier auf einen Abdruck verzichtet. Vom Aufbau einer Sequenz unterscheidet sich dies umfangreiche Gebilde eines Strophenlais dadurch, daß statt einfacher Repetition manche Melodieglieder drei- oder fünfmal gesetzt werden, auch im Refrain. Dadurch entsteht der Eindruck einer großen Primitivität. Auf die spielmännische Herkunft dieser Melodik deutet die Eigenart, daß alle Tonreihen des Refrains in Art einer instrumentalen Estampie die gleiche Kadenz haben (Gennrich). Vergleicht man damit das älteste frz. Kreuzlied von 1147 aus der Hs. Erf.[1], so findet sich auch da noch diese merkwürdige, an die Laissenstrophe erinnernde Reihung, wenn auch schon in melodisch entwickelterer Gestalt. Genau das gleiche Verfahren zeichnet die Schlußversikel unserer Frühlingssequenz aus. Deren Form läßt sich übrigens in einem auch textlich ähnlichen Frühlingslai der jüngeren Cambridger Hs.[2] nachweisen, die Handschin in seinen Conductus-Spicilegien[3] noch zu den letzten Ausläufern der St. Martialkunst rechnet: *Partu prodit arrida.* O. Schumann vertritt die Ansicht, daß beide Gedichte zusammen mit dem in unserer Studie als Nr. 8 folgenden *Clauso Cronos* „mindestens aus einer Schule, wenn nicht von einem Dichter stammen". *Partu prodit* wiederum muß W. v. Chatillon als Vorbild für sein Gedicht St. Omer Nr. 31 gedient haben, vgl. C 7a, 3 und O 31, 2, 1 f.

Die beiden ersten Versikel der Sequenz CB 71 beginnen mit Vagantenzeilen (Binnen- und Endreim). Mit Vers. 3 schlägt der Rhythmus um in rhythmische

[1] Gennrich, *Troubadours* usw. . . ., S. 42.
[2] Schumann, *Die jüngere Cambridger Liedersammlung,* a. a. O., S. 65 ff.
[3] AfMw IX, S. 114, Anm. 2.

Daktylen, diese werden in Vers. 4 abgelöst durch rein metrische Daktylen; dann bringt die Fortsetzung bis zum Schluß wieder rhythmische Daktylen, die daktylischen Maße werden immer reicher. Am Schluß (Vers. 7) stehen rhythmische Tetrameter. Den Wechsel von rhythmischen und metrischen Teilen hat CB 71 mit CB 73 gemeinsam. Auch dieses ist ein Merkmal archaischen Stiles in der weltlichen Sequenz. Reimtechnik, Akzentsetzung und melodische Gestalt zeigen ein vorzügliches Können. In seiner frühlingshaften Frische ist dieses Stück des 12. Jahrhunderts eine der reizvollsten Blüten profaner Musik des Mittelalters.

Aufbau:

I.	II.	III.
$a_7 + b_{6\smile}$ $a_7 + b_{6\smile}$	$e_7 + f_{6\smile}$ $e_7 + f_{6\smile}$	$i_{4\smile} + i_{4\smile}$ $k_6 + l_{5\smile}$
α β γ δ	ε ζ_1 ε ζ_2	η η ι $\varkappa$
$a_7 + d_{6\smile}$ $c_7 + d_{6\smile}$	$g_7 + h_{6\smile}$ $g_7 + h_{6\smile}$	$m_4 + m_4$ $n_6 + o_{5\smile}$
α β γ δ	ε ζ_1 ε ζ_2	η η ι $\varkappa$

IV.	V.	VI.
$x_6 + q_{5\smile}$ $x_6 + q_{5\smile}$	$s_{5\smile} + t_4$	$a_7 + a_7$
λ μ_1 λ μ_2	ν ξ u_5	o π
	$s_{5\smile} + t_4$	$b_7 + b_7$
	ν ξ μ_2	o π
$x_6 + q_{5\smile}$ $x_6 + v_{5\smile}$	$v_5 + w_4$ u_5	$c_7 + c_7$
λ μ_1 λ μ_2	ν ξ	o π
	$v_5 + w_4$ μ_2	$d_7 + d_7$
	ν ξ	o π

VII.	VIII.
$e_{5\smile} + f_{5\smile}$	
ϱ σ_1 $e_5 + f_5$	$i_{8\smile}$ $i_{8\smile}$
$e_{5\smile} + f_{5\smile}$ ϱ σ_2	τ_1 τ_2
ϱ σ_1	
$g_{5\smile} + h_{5\smile}$	
ϱ σ_1 $g_5 + h_5$	$k_{8\smile}$ $k_{8\smile}$
$g_{5\smile} + h_{5\smile}$ ϱ σ_2	τ_1 τ_2
$\varrho_\smile$ $\sigma_{1\smile}$	

Auch die berühmte Sequenz *Clauso Cronos* CB 73 steht schon in B äußerlich (nur durch eine Nummer getrennt) in nächster Nachbarschaft zu *Axe Phebus Aureo*. Aus stilistischen Gründen möchte Schumann sie sogar dem gleichen Verfasser zusprechen[1]. Die St. Gallener Hs., welche die Melodie enthält, stammt aus

[1] *Stud. med.* XVI (1951), S. 66.

Frankreich oder bezieht, falls sie aus der frz. Schweiz stammt (Handschin), wenigstens ihr Repertoire von Frankreich. Wir finden die Sequenz außerdem

10. Clauso Cronos

(CB 73)
St. Gallen, Stiftsbibl. 383, pp. 158-162 [1])

1a) Clau-so Cro-nos et se-ra-to Car-ce-re ver e-xit, Ri-su jo-vis re-se-ra-to
b) Co-ma ce-lum ru-ti-lan-te Cyn-thi-us e-mun-dat et ter-re-na se-cun-dan-te

Fa-ci-em de-te-xit. 2a) Pur-pu-ra-to flo-re pra-to Ver te-net pri-ma-tum,
A-e-re fe-cun-dat. b) Iam o-do-ra Rhe-am Flo-ra Chla-my-de ve-sti-vit,

Ex ar-gen-ti re-ni-ten-ti Spe-ci-e re-na-tum. 3a) Ver-nant ve-ris ad a-me-na
Que ri-den-ti et flo-ren-ti Spe-ci-e las-ci-vit. b) His al-lu-dit phi-lo-me-na,

Thy-ma, ro-se, li-li-a. 4a) Sa-ty-ros hoc ex-ci-tat Et Dry-a-dum cho-re-as,
Me-rops et lus-ci-ni-a. b) Hoc Cu-pi-do con-ci-tus, Hoc a-mor in-no-va-tur

Re-di-vi-vis in-ci-tat Hoc ig-ni-bus Na-pe-as. 5 Ig-nem a-lo ta-ci-tum,
Hoc e-go sol-li-ci-tus, Hoc mi-hi me fu-ra-tur. Ut qui con-tra li-bi-tum

A-mo, nec ad pla-ci-tum, Vo-tis Ve-nus me-ri-tum Ri-te fa-cit ir-ri-tum
Cu-pi-o pro-hi-bi-tum. Tru-dit in in-te-ri-tum Quem re-bar e-me-ri-tum.

6a) Si quis a-mans per a-ma-re me-re-ri pos-set a-ma-ri,
Pos-set A-mor mi-chi vel-le me-de-ri dan-do be-a-ri.
b) Quot fa-ci-les mi-chi cer-no me-de-las pos-se pa-ra-ri,
Tot ste-ri-les i-bi per-do que-re-las abs-que le-va-ri.

7a) Im-mi-net e-xi-tus ig-ne vi-gen-te,
Mor-te me-dul-li-tus os-sa te-nen-te.
b) Quod ca-ro pre-di-cat hec ma-ci-len-ta,
Hoc si-bi ven-di-cat us-que pe-remp-ta.
8a) Dum ma-la sen-ti-o, sum-ma ma-lo-rum,
Pec-to-ra sau-ci-a, ple-na fu-ro-rum,
Pel-le-re se-mi-na ni-tor a-mo-rum.
b) Ast Ve-nus ar-ti-bus u-sa ne-fan-dis,
Dum be-ne pal-li-at as-pe-ra blan-dis,
Un-gui-bus at-tra-hit om-ni-a pan-dis.

9 Par-ce da-to pi-a Cyp-ris, a-go-ne, Et qui-a

vin-ci-mur, ar-ma re-po-ne, Et qui-bus es Ve-nus, e-sto Di-o-

-ne!

[1]) Quadratschrift auf vier Linien mit c—Schlüssel (alle Einzelnoten als kaudierte Virgen, keine Zierneumen). Varia lectio: 2a) 4. Takt, 1. Note: dde; 3b) 1. Takt, 1. Note: ha; 4b) 3. Takt, 2. Note: aG; 7b) fehlt, wurde nachträglich mit linienlosen deutschen Neumen an den Rand geschrieben; 8b) über der zweiten Silbe von omnia ein Pes: Ga.

in der ältesten St. Martialhs. P_1 als einen Nachtrag späterer Hand (spätes 12. Jahrhundert), aber ohne Noten. Dadurch ist auch dieses Stück als St. Martiallyrik erwiesen. Der rhythmische Bau ist hier noch kunstvoller als in CB 71, aber doch archaisch, da auch hier rhythmische und metrische Versikel einander ablösen. Im einzelnen vollzieht sich der Aufbau in folgender Weise: Am Anfang stehen vier Zeilen $a_{8\smile}+b_{6\smile}$, dann folgen noch vier Zeilen desselben Versmaßes, jetzt aber mit Binnenreim: $a_{4\smile}+a_{4\smile}+b_{6\smile}$. (Die Strophe taucht zuerst im I. Planctus Abälards auf und mit Binnenreim zuerst bei Hilarius[1].) In Versikel 3 verwendet der Dichter rhythmische Fünfzehnsilbler ($a_{8\smile}+b_7$), die dann in Versikel 4 in Vagantenzeilen ($a_7+{\smile}b_6$) umgewandelt werden. Alle drei Versmaße sind Umwandlungen der gleichen rhythmischen Substanz. Dann folgt eine Reihenstrophe aus Siebensilblern. Damit schließt der rhythmische Teil.

Der metrische Teil bringt zunächst in Versikel 6 sehr kunstvoll gebaute Hexameter, alle mit dem Spondeus im 4. Fuß, Zäsur und Diärese nach der 4., 8., 11. Silbe mit Endreim und Binnenreim, in 6b sogar Verdoppelung des Binnenreims (entsprechend der Reimbildung in Versikel 2), dann folgen in Vers 7 und 8 daktylische Tetrameter catalectici in bisyllabum, wie sie auch schon in CB 71 begegneten, hier jedoch ohne Ersatz der Daktylen durch Spondeen, durchgängig mit Diärese nach dem 2. Daktylus. In 7a und b reimt diese Diärese. Auch hier setzt sich jenes schon in Versikel 6 begonnene endlose Repetieren derselben Melodiezeilen fort, das uns nun schon aus vielen dieser St. Martialstücke bekannt ist. Aber was sonst als Zufall oder als ein Zeichen der Primitivität wirkt, das ist hier Ausdruck einer fast bis zur Raserei gesteigerten Bewegung, die dann schließlich in das große Schlußmelisma auf dem Namen der Göttin Dione, welche die Erfüllung der Liebessehnsucht gewährt, ausklingt. Die innere Entwicklung der rhythmischen Bewegung, die auch hier nur im I. Modus als einheitlicher Verlauf sichergestellt werden konnte, übertrifft so noch die von CB 71.

Aufbau:

A. Rhythmischer Teil (I–V)

I.	II.	III.	IV.
$a_{8\smile}+b_{6\smile}$	$e_{4\smile}+e_{4\smile}+f_{6\smile}$		$m_7+{\smile}n_{6\smile}$
$\alpha_1 \quad 1\beta$	$\delta \quad \varepsilon_1 \quad 2\beta$	$k_{8\smile} \quad +l_7$	$\iota \quad \varkappa_1$
$a_{8\smile}+b_{6\smile}$	$g_{4\smile}+g_{4\smile}+f_{6\smile}$	$1\eta+2\eta \quad 3\eta+\vartheta$	$m_7+{\smile}n_{6\smile}$
$\alpha_2 \quad \gamma$	$\delta \quad \varepsilon_2 \quad \zeta$		$\iota \quad \varkappa_2$
$c_{8\smile}+d_{6\smile}$	$h_{4\smile}+h_{4\smile}+i_{6\smile}$	$k_{8\smile} \quad +l_7$	$o_7+p_{6\smile}$
$\alpha_1 \quad 1\beta$	$\delta \quad \varepsilon_1 \quad 2\beta$	$1\eta+2\eta \quad 3\eta+\vartheta$	$\iota \quad \varkappa_1$
c_8+d_6	$g_{4\smile}+g_{4\smile}+f_{6\smile}$		$o_7+{\smile}p_{6\smile}$
$\alpha_2 \quad \gamma$	$\delta \quad \varepsilon_2 \quad \zeta$		$\iota \quad \varkappa_2$

[1] W. Meyer, Ges. Abh. I, S. 320.

B. Metrischer Teil (VI–IX)

V.	VI.	VII.	VIII.
$q_7 \quad q_7 \quad q_7 \quad q_7$ $\lambda_1 \quad \lambda_2 \quad \mu_1 \quad \mu_2$	$r_{11\smile} + s_{5\smile}$ $\nu \qquad \xi_1$	$v_6 + w_{5\smile}$ $o \qquad \pi_1$	$a_6 + b_{5\smile}$ $o \qquad \pi_1$
			$c_6 + b_{5\smile}$ $o \qquad \pi_2$
	$r_{11\smile} + s_{5\smile}$ $\nu \qquad \xi_2$	$v_6 + w_{5\smile}$ $o \qquad \pi_2$	$d_6 + b_{5\smile}$ $o \qquad \pi_2$
$q_7 \quad q_7 \quad q_7 \quad q_7$ $\lambda_1 \quad \lambda_2 \quad \mu_1 \quad \mu_3$	$\underbrace{t_4 + u_{7\smile}} + s_5$ $\nu \qquad \xi_2$	$x_6 + y_{5\smile}$ $o \qquad \pi_1$	$e_6 + f_{5\smile}$ $o \qquad \pi_1$
			$g_6 + f_{5\smile}$ $o \qquad \pi_2$
	$\underbrace{t_4 + u_7} + s_5$ $\nu \qquad \xi_2$	$x_6 + y_{5\smile}$ $o \qquad \pi_2$	$h_6 + f_{5\smile}$ $o \qquad \pi_2$

IX.

$$\underbrace{i_6 + k_{5\smile}}_{\varrho} \qquad \underbrace{l_6 + k_{5\smile}}_{\sigma} \qquad \underbrace{m_6 + k_{5\smile}}_{\tau}$$

Das Tastenmonochord Conrads von Zabern

von

KARL-WERNER GÜMPEL

Obwohl im musikwissenschaftlichen Schrifttum des öfteren auf die praktische Verwendung eines Monochords durch Conrad von Zabern hingewiesen worden ist[1], blieb die Frage nach der näheren Beschaffenheit jenes Instrumentes völlig unberührt. Offenbar nahm man stillschweigend an, daß es sich um die herkömmliche Art eines Einsaiters handele, übersah dabei freilich – selbst in Spezialstudien[2] – einige sehr wesentliche Textstellen des *Opusculum de monochordo*[3], deren Inhalt eindeutig die Existenz von Tasten am Instrument des Magisters bezeugt[4]. Gleichviel hätte man sich mit dieser allgemeinen Tatsache begnügen müssen. Demgegenüber möchte vorliegender Beitrag versuchen, an Hand des bereits 1930 von Wilibald Gurlitt wiederaufgefundenen[5] (ca. 1460/70

---

[1] Vgl. vor allem M. Vogeleis in der Festschr. zum Internat. Kongreß für Gregorianischen Gesang, Straßburg 1905, S. 43 f.; ders., *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsaß* 500–1800, Straßburg 1911, S. 120.

[2] Vgl. S. Wantzloeben, *Das Monochord als Instrument und als System,* Halle 1911, S. 115 ff.; desgl. J. Richter, *Zwei Schriften von Conrad von Zabern,* in MfM XX, 1888, S. 41 ff.

[3] Mainz, Johann Fust und Peter Schöffer, zwischen 1462 und 1474.

[4] Man beachte u. a. folgende Sätze: Kap. I (2–3) [In runder Klammer befindl. Ziffern beziehen sich auf die den einzelnen Sätzen in der Edition des Verf. vorangestellten Zahlen]: „Qui ita prius veniunt probandi, ut se a monochordo avertentes et dorsa ei praebentes, minime quoque aspicientes iubeantur diligenter advertere vocemque suam plene concordare cum sono illo, quem singulae *tangendae claves* reddiderint. Tactis itaque a directore, praeceptore sive informatore hinc inde clavibus successive, iam superius, iam inferius, iam in medio sine ullo ordine, quicumque talium probandorum totiens quotiens cum sono *tactae clavis* perfecte concordaverit, indubie informabilis est . . .“; Kap. N (4): „Nec facile voce transeunte posset quis vinci ad credendum sicut per monochordum, ubi idem [sc. notabilis diversitas singulorum proportionum] saepius repeti potest in eisdem clavibus et sufficientissime examinari pro habenda certitudine et evidentia, ad quam semper plurimum cooperatur illa ad oculum ostensibilis varia *lignearum clavium* distantia intra scilicet ipsum monochordum iuxta ipsarum musicalium proportionum varietatem . . .“; Kap. GG (2): „Oportet enim omnes *modulos chordam tangentes ab extra in parte anteriori et latiori* aptissime inscribere per claves et voces musicas . . .“ (Über die Verwendung der Begriffe *moduli* und *claves* zur Bezeichnung der Tasten siehe weiter unten S. 153 ff.).

[5] Siehe ZfMw XIII, 1930/31, S. 48.

vollendeten)[1] *Novellus musicae artis tractatus* zu einer endgültigen Lösung der Frage nach dem Monochord Conrads von Zabern zu gelangen.

a) Der Novellus musicae artis tractatus

Soweit sich bisher feststellen läßt, ist uns diese Schrift in zwei aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammenden, in der Pariser Nationalbibliothek unter den Signaturen Ms. lat. Nouv. acq. 661 und Ms. lat. 16664[2] aufbewahrten Manuskripten überliefert. Beide Quellen enthalten nur geringe, den Inhalt nicht verändernde Textvarianten und ergänzen einander in hervorragender Weise.

Über ihre Herkunft ist folgendes zu bemerken: Das von einem deutschen Schreiber angefertigte[3], sonst jedoch keinerlei Hinweise auf seine Provenienz verzeichnende Ms. lat. Nouv. acq. 661 erwarb die Bibl. nat. 1898 von dem Buchhändler Emile-Paul[4]. Die zweite, aus einem deutschen Franziskanerkloster stammende[5] Quelle, Ms. lat. 16664, befand sich vorübergehend im Besitz Kardinal Richelieus[6] und der Sorbonne[7] und wurde während der Revolution von dort in die Bestände der Bibl. nat. übernommen.

Zweifellos handelt es sich hier um den von Conrad gegen Ende seines *Monochordtraktates* erwähnten *Novus tractatus musicae*, für dessen Identifizierung er einige detaillierte Angaben macht[8], welche sämtlich in den Kapiteln des *Novellus*

---

[1] Näheres zur Datierung des Traktates s. K.-W. Gümpel, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Diss. Freiburg i. Br. 1954 (maschinenschriftl.), S. 34.

[2] Außer dem von W. Gurlitt wiederentdeckten Ms. lat. Nouv. acq. 661 konnte der Verf. den auf f. 27v–36r von Ms. lat. 16664 befindlichen Traktat als eine weitere Quelle identifizieren. Irrtümlicherweise hält ihn G. Pietzsch für eine handschriftl. Vorlage des *Monochordtraktates* (*Zur Pflege der Musik an den deutschen Universitäten bis zur Mitte des 16. Jhs.*, AfMf V, 1940, S. 71), desgl. H. Hüschen in MGG II, Sp. 1632. L. Royer schreibt Ms. lat. 16664 dem 16. Jh. zu (*Catalogue des écrits des théoriciens de la musique dans le fonds latin des manuscrits de la Bibl. Nat.*, in L'année musicale III, 1913, S. 239). L. Delisle's *Inventaire des manuscrits de la Sorbonne conservés a la Bibl. Impériale sous le numeros 15176–16718 du fonds latin*, Paris 1870, S. 73, enthält keinen diesbezügl. Vermerk. Obige Angabe folgt der in CSM 4 befindl. Beschreibung des Ms., welche den Zeitpunkt auf das Ende des 15. Jhs. festlegt. (Nach freundl. Mitt. von Herrn Prof. Dr. Smits van Waesberghe).

[3] Hierfür bietet sich ein Merkmal in der f. 2v stehenden Randbem. des Schreibers zu Kap. P: „Vnderscheide".

[4] Nach freundl. Mitt. der Handschriftenabt. der Bibl. Nat.

[5] Diesen Schluß gestattet das f. 47v–61v erscheinende *Hymnarium* zum Gebrauch der Franziskaner der sächsischen Ordensprovinz, desgl. die f. 35v–36r befindlichen *Intonationes psalmorum secundum morem Coloniensis provinciae.*

[6] Vgl. das in den roten Saffianeinband gepreßte Wappen Richelieus sowie den f. 1r (unnumeriert) enthaltenen Vermerk: „MS Richelieu CCCXCIX". Nach L. Delisle, *Le cabinet des manuscrits de la Bibl. Nat.* II, Paris 1874, S. 205, wurde eine gewisse Anzahl der dem Kardinal gehörenden Mss. durch Jean Tileman Stella in Deutschland und Jacques Gaffrel in Italien gesammelt.

[7] Vgl. die Sign. „Sorb. 1479" auf f. 1r (unnumeriert).

[8] Zum Folgenden vgl. Kap. DD (1) des *Monochordtraktates*: „Si quis autem quacumque ex causa in scriptis habere desiderabit omnimodam monochordi formationem et modum quoque ipsum dividendi et mensurandi quoad claves, in quo maior vis consistit, recurrat ad novum meum tractatum musicae, qui in forma sic incipit sicut haec praesens compilatio, scilicet *Cum ut quidam sapiens*, qui tractatus plurimis personis partium Rheni est communicatus, cum eum in universitatibus pronuntiavi ad pennam in favorem praecipue ipsius monochordi, quod per hoc

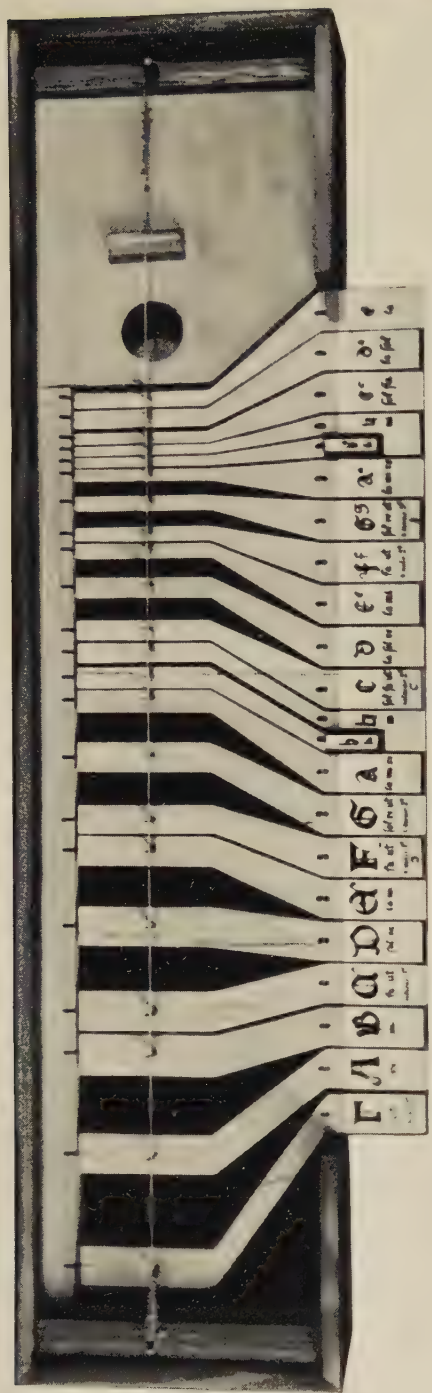


Abb. I: Das Tastenmonochord Conrads von Zabern. Rekonstruktion (Ausführung Fa. J. C. Neupert, Bamberg)

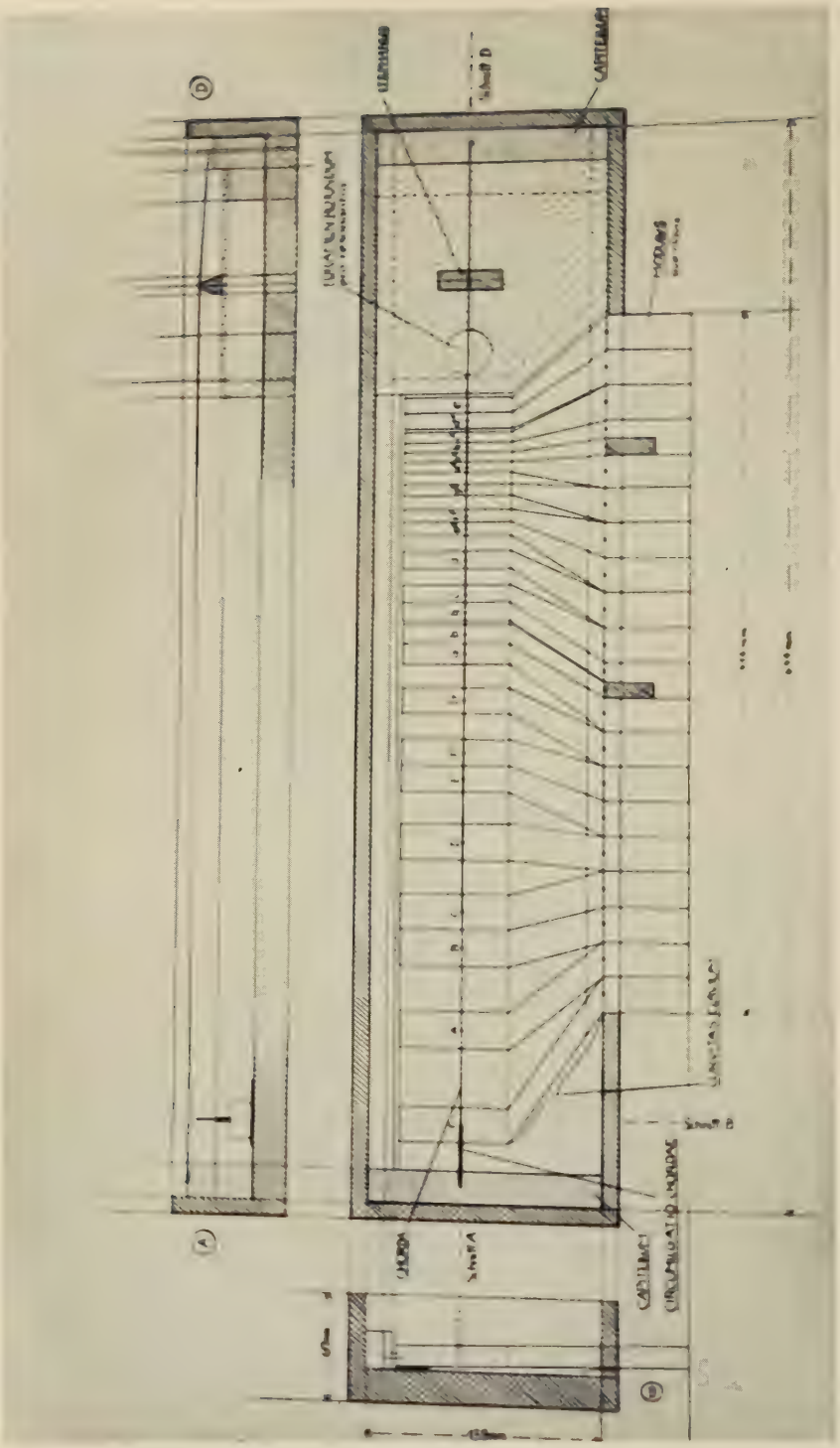


Abb. II: Rekonstruktionszeichnung des im *Novellus musicae artis tractatus* beschriebenen Tastenmonochords

ihre volle Bestätigung finden. Als erstes Merkmal nennt der Magister den beiden Schriften gemeinsamen Textbeginn „Cum ut quidam sapiens". Wenn er das *Opusculum de monochordo* hierbei als eine „compilatio" bezeichnet, so bedeutet dies einen zusätzlichen Beweis, da die zentralen Stellen jener Schrift inhaltlich eine geringfügig erweiterte und in ihrer Reihenfolge zum Teil umgruppierte, sonst wörtliche „compilatio" der im *Novellus* niedergelegten Gedanken über die *utilitates monochordi* darstellen. Fernerhin berichtet Conrad, er habe seinen *Novus tractatus musicae* an verschiedenen Universitäten „ad pennam" vorgetragen. Hierfür bietet die in der Überschrift von Ms. lat. Nouv. acq. 661 befindliche Angabe des „novum studium Friburgense"[1] einen genügenden Beleg. Als drittes Merkmal erfahren wir, der Traktat enthalte „in medio eius vel quasi" Abschnitte über das Monochord. Untersucht man die Lage aller dem Einsaiter gewidmeten Kapitel des *Novellus* – innerhalb der Gesamtzahl von 15 Kapiteln nehmen sie ihren Anfang bei Nr. 47 (YY) –, so trifft auch dieser Vermerk zu. Nicht zuletzt beachte man jene Notiz, derzufolge sich in unserer Schrift für denjenigen eine Beschreibung findet, der „quacumque ex causa in scriptis habere desiderabit omnimodam monochordi formationem et modum quoque ipsum dividendi et mensurandi quoad claves"[2]. Aus ihr dürfte die Bedeutung des *Novellus* als offizieller Quelle, in welcher Conrad alle ihn notwendig dünkenden Einzelheiten zur *formatio* seines Instrumentes überliefert, hervorgehen[3].

Der Gesamtaufbau des Traktates gliedert sich in fünf Kapitelgruppen: 1. Einleitende Kapitel (A–H), 2. Elementarlehre (I–XX), 3. *Formatio* und *utilitates monochordi* (YY–AN)[4], 4. Tonuslehre (AO–BK), 5. Anhangskapitel (BL–BO)[5].

Während die vier äußeren Gruppen unter Vorbehalt der Anhangskapitel über den *modus cantandi*[6] den traditionellen Stoffkreis mittelalterlicher Musiklehren enthalten, stellt das Vorhandensein der zentral angeordneten Monochordabschnitte und ihres eingehend behandelten Inhaltes eine Besonderheit dar, welche das Werk in entscheidender Weise sowohl gegenüber zeitgenössischen als auch früheren Quellen abhebt.

Eben dieses Kuriosum eines von der üblichen Norm abweichenden Aufbaues läßt sich einzig aus der dem Monochord von Conrad innerhalb seiner musikpädagogischen

---

multiplicari quaesivi et desideravi, in quo tractatu late de hoc habetur in medio eius vel quasi, quem, ut spero, faciliter inveniet, qui diligentem de eo fecerit inquisitionem".

[1] Der vollständige Titel des Ms. lautet: *Novellus musicae artis tractatus pro renovando monochordi usu compilatus, in novo studio Friburgensi consummatus et per monochordum novum ad oculum declaratus.* Der Traktat wurde außerdem vermutlich an der Heidelberger und Baseler Universität vorgetragen, wo CONRAD während der Jahre um 1460/70 lehrte. Vgl. hierzu S. 17 ff. der Diss. des Verf.

[2] Vgl. auch Kap. CC (2) des *Monochordtraktates*: „. . . quia in tribus universitatibus publice legi in musica cuncta in monochordo ostendens meisque audientibus modum faciendi [sc. monochordum] sic *plene* tradidi et mensuram communicavi..."; desgl. Kap. P (5) des *Novellus*: „Quod quidem instrumentum quomodo debeat formari, dividi et mensurari . . . , suo loco infra dicetur *ad plenum*".

[3] Weitere Merkmale zur Identifizierung siehe auf S. 33 f. der Diss. des Verf.

[4] Die fünfzehn Kapitel dieser Gruppe zerfallen in zwei Teile, deren erster die Kapitel YY-AF, d. h. zwei Drittel der Gesamtzahl, umfaßt und in ihrem Inhalt die Einzelheiten zur *formatio* des Einsaiters und den zu befolgenden Arbeitsgang beschreibt, während die sechs Kapitel des zweiten Teiles (AG–AN) die praktische Verwendung und *utilitates* des Monochords sowie den ersatzweisen Gebrauch des Klavichords erörtern.

[5] Aus ihnen geht der Traktat *De modo bene cantandi* (Mainz, PETER SCHÖFFER, 1474) hervor.

[6] Kapitel dieser Art finden sich u. a. bei SIMON TUNSTEDE, *Quatuor principalia musicae,* III. principale, Kap. LVII, CS IV, S. 251a.

Tätigkeit zuerkannten Vorrangstellung erklären. Zahlreiche Sätze des *Novellus* deuten ganz klar darauf hin, daß der erneute Gebrauch des Instrumentes als Hauptanliegen des Magisters zu betrachten ist. Die hierfür interessanteste Stelle findet sich in Kapitel G, wo er ausführt, er wolle in seinem „Werkchen" vieles über das bei den „antiqui musici" sehr gebräuchlich gewesene Monochord sagen, „quod quidem instrumentum mihi adeo placet, quod pro renovando eius usu totum hunc subscripsi praesentis opusculi laborem"[1].

Besondere Aufmerksamkeit verdient jedoch vor allem der zu Beginn der Monochordkapitel vorgetragene Gedanke, da er beweisen dürfte, daß die Gesamtanlage der Schrift als Ergebnis bestimmter vom Verfasser angestellter methodischer und pädagogischer Überlegungen aufgefaßt werden muß. Conrad schreibt dort, es bleibe nun, da aus dem bisher Gesagten die Beschaffenheit und Mensur des Monochords leichter (!) verstanden werden könne, in der Folge eine Betrachtung seiner *formatio, mensura, divisio* und *utilitates* übrig[2]. Offensichtlich dient die zentrale Lage genannter Kapitel also dem Zweck, den Leser erst nachdem er in den vorausgehenden, fortwährend auf das Monochord bezogenen Abschnitten, besonders der Elementarlehre, an die Gegebenheiten des Einsaiters herangeführt worden ist, mit den technischen Einzelheiten der *formatio* bekanntzumachen.

b) Vorfragen zur renovatio monochordi

Bevor wir uns dem Bau des Monochords und seiner unlängst vollzogenen Rekonstruktion zuwenden, gilt es, der Frage, welche tieferen Ursachen Conrad zu einer *renovatio* veranlaßten, nachzugehen. Eine gültige Antwort ergibt sich an Hand des *Monochordtraktates*. Gleich zu Beginn des Einleitungskapitels schreibt der Verfasser von dem persönlichen Eindruck eines großen Verlustes für die Kirche, daß jenes „primitium . . . et perutile instrumentum" vor seiner Wiederherstellung derart außer Gebrauch gekommen sei, „ut . . . vix umquam ab aliquo in nostris terris visum fuerit", worauf er den bezeichnenden Nachsatz anfügt: „cum tamen ipsum prae cunctis aliis musicis instrumentis plurimum valeat ad cantum choralem *tam docendum quam discendum* et ad quam plura alia eundem cantum concernentia . . ."[3]. Conrad zweifelt nicht daran, daß die unter den geistlichen Personen seiner Zeit vorherrschende Unkenntnis der *ars musica* bei einem allgemeinen Gebrauch des Monochords, wie er früher üblich gewesen sei, vermieden worden wäre[4]. Im schmerzlichen Bewußtsein eines solch großen Verlustes habe er seine Mühe auf die *renovatio* des Instrumentes „ad communem profectum ecclesiasticum" verwendet[5].

Diese kurzen Ausschnitte dürften für den von uns gesuchten Aufschluß hinreichend sein. Das Ergebnis läßt sich etwa folgendermaßen zusammenfassen:

---

[1] Satz 5.

[2] Kap. YY (1).

[3] Kap. B (1).

[4] Kap. B (2): „Nec dubitare volo, quin si mansisset in communi usu, sicut olim erat, plura milia sacerdotum aliquid reputatione dignum de arte musica scirent, qui aliunde mere usuales tales quales effecti sunt nihil vel parumper de arte sentientes".

[5] Kap. C (1): „Dolens igitur ego de tanto damno laborem impendi pro renovatione eiusdem monochordi ad communem profectum ecclesiasticum".

Die Ursache zur Wiederherstellung des Monochords liegt in der klaren Erkenntnis seines unschätzbaren Wertes als Hilfsmittel zum Lehren und Lernen der *ars musica* und des *cantus ecclesiasticus*. Überzeugt von jenen der „acceptio omnium" würdigen „utiles eius usus", wie er sie „in berühmten Büchern" aufgezeichnet fand [1] und wie sie bei richtigem Gebrauch des Instrumentes, namentlich an den Schulen, allen Personen, die auf wirksame Weise in der musica fortzuschreiten bestrebt sind, zum Vorteil gereichen, glaubt Conrad, daß die auf der Kirche lastende Schande einer allgemeinen Bildungslosigkeit des Klerus und verheerender Mißstände im Choralgesang durch den ständigen Gebrauch des Monochords in seiner Funktion als Demonstrations- und Kontrollinstrument beseitigt werden könne.

Somit eröffnet sich uns gleichzeitig der tragende Gedanke und Hauptzweck der *renovatio*: das Bestreben, mit Hilfe einer am Monochord vollzogenen systematischen Ausbildung der *personae ecclesiasticae* und ihres Nachwuchses in den *elementa musicae*, wie sie der *Novellus* in mustergültiger Form durchführt, den als notwendig erkannten Gedanken einer kirchlichen Reform innerhalb eines bestimmten Bereiches zu verwirklichen. Die dem Einsaiter im Zusammenhang des Schulunterrichtes zugedachte Funktion eines Hilfsmittels zur Verwirklichung der Reformidee erhellt vor allem aus den Worten des Verfassers, er wünsche sehr, daß man an den einzelnen Partikularschulen „bona et perfecta monochorda pro iuvenibus rite et celeriter in cantu imbuendis" habe, da dies zweifellos den sehr großen und unschätzbaren Nutzen bringen würde, „ut mille ac mille scolares per successum temporis in cantu redderentur doctiores . . . Sic non invenirentur in futurum tot ecclesiasticae personae suam in confusionem in ea re, quam cotidie in usu habere debent, tam ignarae, sicque in magna parte auferretur de ecclesia dedecus hoc [sc. cantum ignorare quam litteras], de quo in huius tractatus habetur capite" [2].

Auch bezeugt Conrads persönliche Haltung bei der *renovatio* des Instrumentes ein offenes Bekenntnis zur Reform. Eifrig bemüht, die Bibelworte „Non solum mihi laboravi, sed omnibus exquirentibus veritatem" (Eccl. 24, 47) und „Non quaero, quod mihi utile est subaudi soli, sed quod multis" (1. Cor. 10, 34) [3], zu erfüllen, stellt er das *monochordum novum* „ad communem profectum ecclesiasticum" in den Dienst der Gemeinschaft. Charakteristisch hierfür ist besonders die an einen Gedanken der *Confessiones* des hl. Augustinus sich anlehnende Stelle: „. . . immo inquietum fuit cor meum quousque ipsum renovarem, ut huiusmodi eius usibus citius gaudere possem in me nedum, sed et in aliis . . ." [4].

---

[1] Kap. D (1): „Quoniam et ego nimirum permotus fui ad eius renovationem, dum in famosis libris tam utiles eius usus omnium acceptione dignos invenirem . . ."

[2] *Novellus*, Kap. AM (1, 2, 4); *Monochordtraktat*, Kap. BB (2–5).

[3] *Monochordtraktat*, Kap. EE (1).

[4] *Monochordtraktat*, Kap. D (1). (S. Augustinus, *Confessiones*, Lib. I, Kap. I, Migne, Patr. lat. XXXII, Sp. 661). Ähnliche Stellen s. in den Anfangs- und Schlußkapiteln des Traktates.

Um fernerhin die als nächstes auftauchende Frage, ob das im *Novellus* beschriebene Monochord als eine eigene Leistung Conrads anzusehen ist, beantworten zu können, müssen wir vorerst die Besonderheiten des Instrumentes untersuchen und erkennen hierbei folgende drei wesentlichen Merkmale: die Ähnlichkeit seiner äußeren Gestalt mit der des Klavichords, das Vorhandensein einer einzelnen Saite und als auffallendstes Kennzeichen die Anbringung von Tasten. Somit handelt es sich um ein Klavi-Monochord, d. h. einen Einsaiter mit Klaviatur. Das bewußte Hervorkehren der einzelnen Merkmale, namentlich der letzteren, dient dem besonderen Zweck, die im *Novellus* überlieferte Art des Tastenmonochords gegenüber derjenigen eines anderen, gleichfalls den Namen „monochordum" tragenden, jedoch mit mehreren gleichgestimmten Saiten versehenen Instrumentes, wie es sich z. B. in dem von Handschin besprochenen[1] (1434 verfaßten) Traktat des Georgius Anselmi findet, deutlich abzugrenzen. Den Text dieser Schrift aufgreifend, weist Walter Nef[2] nach, daß Anselmi's Instrument kein Monochord, sondern ein Klavichord sei, und führt als Beweis seiner am Schluß der Studie getroffenen, von Handschin allerdings schon früher ausgesprochenen[3] wichtigen Feststellung, daß unter dem Wort *monochordum* auch das Klavichord verstanden werden könne, den *Ritus canendi vetustissimus et novus* des Johannes Gallicus († 1473)[4] an. Ein besonderes Interesse gewinnt gerade dieser Traktat, da Wantzloeben[5] in ihm das älteste Zeugnis für das Vorhandensein von Tasten an einem „monochordum" benannten Instrument sah. Als vorläufiges Ergebnis wäre demnach festzuhalten: 1. Der Name *monochordum* umfaßt zur Zeit Conrads sowohl einsaitige als auch mehrsaitige Instrumente. 2. Die als Monochord bezeichneten und mit einer Klaviatur versehenen Instrumente des Georgius Anselmi und Johannes Gallicus erweisen sich als Klavichorde und können insofern nicht als Vorläufer von Conrads Klavi-Monochord angesehen werden[6].

Doch stoßen wir, worauf Handschin aufmerksam macht[7], im 2. Band von Gerberts Schrift *De cantu*[8] auf die Reproduktion einer zu Johannes Kecks *Introductorium musicae* (1442)[9] gehörigen Figur (Tafel XXXV.), welche nach den Worten des Verfassers[10] eine „in monochordi chorda" vollzogene Darstellung der zuvor berechneten „sonorum proportiones" enthält. Zur Demonstration selbst dient ein einsaitiges Tasteninstrument, dessen Ambitus sämtliche Halbtöne aufweist und vom *Γ* bis f′′ reicht. Ob diese Figur indes als ein Beleg für die wirkliche Existenz von Klavi-Monochorden zu betrachten ist, scheint ungewiß. Man vgl. z. B. die von

---

[1] J. Handschin, *Aus der alten Musiktheorie,* AMl XVI–XVII, 1944/45, S. 6.
[2] W. Nef, *The Polychord,* in The Galpin Society Journal IV, June 1951, S. 23.
[3] A. a. O., S. 6.
[4] Veröffentl. bei CS IV, S. 298 ff.
[5] A. a. O., S. 109.
[6] Vgl. auch das „monochordum" der *Musica practica* des Ramis de Pareia (1482), zitiert bei Wantzloeben, a. a. O., S. 111.
[7] A. a. O., S. 9.
[8] M. Gerbert, *De cantu et musica sacra* II, St. Blasien 1774.
[9] Veröffentl. bei GS III, S. 319 ff.
[10] GS III, S. 329b.

Handschin erwähnte Tatsache, daß Gerbert die Figur mit der Orgel in Verbindung bringt[1]. Auch läßt sich nur schwer entscheiden, ob der Ambitus mehr dem des Klavichords oder Monochords entspricht. Nach Conrads Angaben über die „communia clavichordia“[2] würde das Vorkommen des f′′ sowie der Halbtöne auf ein Klavichord deuten, Γ und A jedoch dem Monochord entgegenkommen. Allerdings enthält das Monochord (Einsaiter!) des Kommentators der *Flores musicae* Hugos von Reutlingen folgende außerhalb der diatonischen Reihe gelegenen Halbtöne: des, es, ges, as, des′, es′, ges′, as′, des′′ und es′′[3]. Hugo selbst fordert von den genannten Semitonien lediglich des, ges, des′, ges′ und des′′[4].

Freilich soll damit nicht die Möglichkeit ausgeschlossen werden, daß es bereits vor Conrad Einsaiter mit Tastatur gegeben hat. Doch bildet der *Novellus* das älteste bisher feststellbare Zeugnis für die wirkliche Existenz eines Klavi-Monochords und seiner praktischen Herstellung.

Diese Tatsache läßt nun die Frage nach den Gründen für das Vorhandensein einer Tastatur am Instrument unseres Magisters in den Vordergrund des Interesses treten. Wie weiter unten zu zeigen sein wird, nehmen Conrads Angaben zur *formatio monochordi* vom Bau des Klavichords ihren Ausgang und setzen eine eingehende Kenntnis seiner Beschaffenheit, vor allem hinsichtlich der Tasten, als selbstverständlich voraus. Ganz offensichtlich beruht die im *Novellus* immer wieder zum Ausdruck kommende enge Beziehung zwischen beiden Instrumenten auf einer bestimmten Absicht, deren Kern folgender sein dürfte: In der Erkenntnis, daß das Klavichord gegenüber dem völlig unbekannten Einsaiter allgemein verbreitet ist[5], nutzt Conrad, um eine rasche *multiplicatio* seines Monochords zu gewährleisten, das Vertrautsein der Zeitgenossen mit den Gegebenheiten jenes Instrumentes und eröffnet durch den bewußten Rückgriff auf dessen Form die Möglichkeit einer mühelosen Herstellung. Daß Conrads Tastenmonochord zudem recht eigentlich im Klavichord, dessen Beschaffenheit stets als unmittelbares Vorbild anerkannt wird, seinen Ursprung hat und aus ihm hervorgeht, zeigt am deutlichsten ein für den „discretior artifex“ bestimmter Abschnitt am Ende des Kapitels OO[6]. Dort erfahren wir, das Monochord sei mit Ausnahme von vier Punkten, die sich jedoch lediglich auf den Ambitus, das Vorhandensein von nur zwei „Obertasten“ und die Art ihrer Einfügung sowie die eigene Norm der *mensuratio* beziehen, nach Art des Klavichords anzufertigen. Tatsächlich bemühen sich sämtliche Angaben über die *formatio* im wesentlichen um eine Veranschaulichung, „in quibus et quomodo monochordum a clavichordio differat et in quibus non“[7], der als zweiter Bestandteil eine sorg-

[1] *De cantu et musica sacra* II, S. 139, 193 und 280.

[2] *Novellus,* Kap. YY (8–9) und CC (4).

[3] Hg. von C. Beck in der Bibl. des Literarischen Vereins in Stuttgart LXXXIX, Stuttgart 1868, S. 78 und Tafel II.

[4] A.a.O., S. 61 f. (Vers 208–220) und S. 69 f. (Vers 252–261). Vgl. dazu die entsprechenden Stellen des Kommentars, S. 66 f. und 72 f.

[5] Vgl. Kap. AN (1) des *Novellus,* wo Conrad vom Klavichord, „quod paene ubilibet invenitur“, spricht.

[6] Satz 4.

[7] *Novellus,* Kap. YY (15).

fältige *declaratio* der *norma mensurationis* folgt. Betrachtet man schließlich die gewichtige Tatsache, daß Conrads Instrument im Grund den Versuch darstellt, die Gegebenheiten des Klavichords dem Prinzip der *una chorda* und des diatonischen Systems dienstbar zu machen, im eigentlichen Sinn also eine nach bestimmten, von außen herangetragenen Ideen umgestaltete Form des Klavichords ist, so bedarf die in diesem Prozeß vollzogene Übernahme bzw. Beibehaltung der Tasten keiner weiteren Erläuterung.

Auf welche Art äußert sich nun der Magister selbst über die Vorgeschichte und den Verlauf der *renovatio*? Will man den wiederholten, jedoch aufrichtigen Beteuerungen im *Monochordtraktat* Glauben schenken, so führte er letztere durch, ohne zuvor ein Monochord, das aufzufinden er sich vergeblich bemüht hatte, gesehen zu haben[1]. Im Schlußkapitel der Schrift erscheint der Satz, die *renovatio* habe sich zweifellos um so beschwerlicher und mühevoller für ihn gestaltet, „quo ipsum monochordum in terris nostris adeo extra usum nedum, sed etiam extra hominum notitiam venit, ut omnino incognitum esset, ita quod multa diligentia per me facta non poteram a quoquam experiri, si umquam aliquod vidisset aut si in ullo terrarum nostrarum loco reperibile esset, ut formam saltem et mensuram inde capere potuissem . . .“[2]. Vermutlich hatte Conrad, wie aus jener Stelle hervorzugehen scheint, eine Übernahme der beiden für den Bau des Instrumentes wichtigsten Voraussetzungen, der *forma* und *mensura*, beabsichtigt und sah sich nach Fehlschlagen seines Planes gezwungen, „per proprium studium“[3] zu einer vollen Kenntnis aller notwendigen Dinge zu gelangen, wofür er einen sehr großen Zeitaufwand benötigte, der ihn sogar den zeitlichen Nutzen vernachlässigen wie auch die geistlichen Pflichten hintansetzen ließ[4]. Einen lebhaften Eindruck der ihm widerfahrenen Schwierigkeiten vermittelt uns ebenfalls eine Stelle des *Additamentum* zum gleichen Traktat, an welcher der Verfasser, nachdem er seine Hoffnung zum Ausdruck gebracht hat, daß es niemanden jemals gereuen werde, ihn um den Preis von ein oder zwei Tagereisen zum Zweck einer „plenissima informatio“ aufgesucht zu haben, dem Leser bekennt: „nam ipse praeelegisset utique ad duodecim potius et adhuc plures dietas ire pro huiusmodi informatione, quam tanta difficultate ad huius rei plenam notitiam per proprium studium pervenire“[5].

Für die Beantwortung der zu Anfang des Abschnittes aufgeworfenen Frage ist vor allem wichtig, daß Conrad in sämtlichen autobiographischen Stellen

---

[1] Kap. CC (3): „Quamvis enim mihi difficile fuerit ipsum renovare, ex quo nullum umquam prius vidi . . .“

[2] Kap. EE (2).

[3] Kap. GG (3).

[4] Kap. EE (2): „. . . quare nimirum plus temporis huiusmodi labori oportuit impendere per hoc nedum temporalem meam utilitatem negligendo, sed etiam nonnullum alium meum profectum spiritualem postponendo, devotas scilicet orationes et scripturarum sanctarum lectiones, quas medio tempore facere potuissem“.

[5] Kap. GG (3).

dieser Schrift die *renovatio* des Monochords und seines *usus* als eine eigene Leistung darstellt.

Obwohl jene Angaben, die zu widerlegen sich ohnehin weder Ursache noch Mittel bieten, das persönliche Verdienst des Magisters beweisen dürften, soll noch auf einen weiteren Punkt hingewiesen werden. Es ist dies die feurige Begeisterung Conrads für den Wert des Einsaiters, wie sie sich vor allem im *Monochordtraktat* kundtut. Allein die Tatsache, daß der Magister dem Monochord eine ganze Schrift widmet, muß als ein Kuriosum des spätmittelalterlichen Musikschrifttums angesehen werden. Hatte er, da ihm das Instrument so sehr gefiel, bereits alle Mühe auf die *compilatio* des *Novellus* „pro renovando eius [sc. monochordi] usu" verwendet [1], so trägt er hier nochmals die *utilitates* zu einem selbständigen Traktat zusammen, „ut omnes, ad quorum manus pervenerint, amplius moveantur ad comparandum sibi vel suis ipsum monochordum . . ." [2] oder – so lautet die ursprüngliche Fassung der Stelle – „ut amplius ad ipsum faciendum aut sibi comparandum eorum affectus inclinetur et moveatur, qui in musica efficaciter cupiunt proficere" [3]. Um seine „collectura" auf einfache und schnelle Weise einem möglichst großen Personenkreis mitteilen zu können, wählt er den Druck [4]. Man erkennt hierin nur eines von vielen Mitteln, deren sich Conrad zum Entfachen eines allgemeinen Interesses für den erneuten Gebrauch des Instrumentes bedient. Überhaupt kann sich der aufmerksame Leser vorgenannter Schriften nur schwer dem unmittelbaren Eindruck eines der Reformidee dienenden rastlosen Eifers um die Verbreitung des Monochords entziehen. Insofern dürfte die Ansicht, daß sich hinter dieser unermüdlichen Tätigkeit deutlich die persönlich vollzogene *renovatio* des Magisters abzeichnet, vollauf begründet erscheinen.

Eine zweite, aus den Monochordkapiteln des *Novellus* hervorgehende Tatsache läßt uns zu dem gleichen Ergebnis gelangen. Nach seinen verhältnismäßig knapp gefaßten Abschnitten des Anfangskapitels erklärt der Verfasser eingehend eine Reihe bestimmter für die Mensurierung notwendiger Einzelheiten. Dabei handelt es sich ausschließlich um handwerkliche, der Praxis des Instrumentenmachers zugehörige Kunstgriffe, ohne deren Kenntnis der Bau eines Tastenmonochords zur Unmöglichkeit wird. Auffallend ist vor allem jene fast ängstliche Gewissenhaftigkeit, mit welcher Conrad zu den geringfügigsten Einzelheiten Stellung nimmt. Doch deutet gerade dieses Merkmal auf ein eigenes Bemühen um die wichtigsten beim Bau des Instrumentes, insbesondere seiner *mensuratio*, entstehenden praktischen Fragen. Durch persönliche Erfahrung belehrt, weiß der Magister sehr genau, daß das Wissen um alle Feinheiten einer *formatio* nicht aus den mannigfaltigen *mensurae* der Musiklehrer zu erlangen ist. Als Beweis hierfür mag man die Worte betrachten, er habe „ex variis monochordi mensuris" noch nicht einzusehen vermocht, an welcher Stelle der Anfangs- und Endpunkt der *mensuratio* angenommen werden müsse, worauf bezeichnenderweise eine Festlegung erfolgt, wie sie sich aus der Praxis ergibt [5]. Seine langen Angaben begründend, schreibt Conrad schließlich, alle diese Dinge seien ihm so notwendig erschienen, daß er glaube, es finde sich nicht so bald

---

[1] *Novellus,* Kap. G (5).
[2] Kap. C (2).
[3] *Novellus,* Kap. AG (1).
[4] *Monochordtraktat,* Kap. E (2).
[5] Kap. ZZ (6–8).

jemand, „nisi forte multum peritus esset in faciendo clavichordia", der ohne eine *notitia, consideratio* und *observatio* derselben ein Monochord „nullo prius viso" anzufertigen fähig sei, auch wenn er zuvor alle von verschiedenen berühmten *musici* aufgestellten Mensuren sorgfältig durchforscht habe[1]. Zweifellos stützt sich der Magister hier auf eigene Erfahrungen. Demzufolge trug er, nachdem sämtliche Versuche, ein Monochord zwecks Übernahme der *forma* und *mensura* ausfindig zu machen, erfolglos geblieben waren, eine Reihe von Mensuren aus den Schriften des Odo von St. Maurus, Guido Aretinus und Johannes Affligemensis zusammen[2] und erarbeitete sich ihre praktische Verwertung für den Bau seines Instrumentes.

Versuchen wir, die Hauptergebnisse der bisherigen Abschnitte nochmals kurz zusammenzufassen:

1. Die Ursache von Conrads *renovatio* des Monochords gründet auf der Erkenntnis seines Wertes als unentbehrliches Hilfsmittel zum Lehren und Lernen der *elementa musicae* und des *cantus ecclesiasticus.*
2. Als Hauptzweck der *renovatio* ergibt sich die praktische Verwirklichung des allgemeinen kirchlichen Reformgedankens durch eine systematische musikalische Ausbildung des Klerus und seines Nachwuchses mit Hilfe des Monochords.
3. Der *Novellus musicae artis tractatus* bildet das älteste bisher feststellbare Zeugnis für die wirkliche Existenz eines Einsaiters mit Tasten.
4. Das Vorhandensein der Tasten erklärt sich aus der von Conrad nach bestimmten Prinzipien vollzogenen Umgestaltung des Klavichords.
5. Das im *Novellus* beschriebene Klavi-Monochord ist als ein eigenes Werk Conrads von Zabern anzusehen.

c) Die Bauanweisungen

Als Gegenstand des Anfangskapitels erweist sich zunächst die Frage der Verfertigung des Monochord-*corpus*. Der Magister geht hier von dem Grundsatz aus, dieses sei „ad instar clavichordii corporis" herzustellen, und zwar in der gleichen *(consimilis)* Länge, Höhe und, wenn man so wolle, auch Breite[3]. Allerdings bedürfe es wegen der einen Saite nicht einer solch großen *latitudo*[4]. Schon in diesen kurzen Angaben sehen wir Conrad an die Gegebenheiten des mehrsaitigen Instrumentes anknüpfen und sie ganz bewußt als Vorbild wählen, um über ihrem Fundament den Bau des Einsaiters zu vollziehen. Jener unmittelbare Rückgriff läßt uns auch vermuten, daß Conrad bei seiner Angabe über die *longitudo, profunditas* und *latitudo* das am Klavichord übliche Verhältnis von Länge, Höhe und Breite im Auge hat, wobei letztere indes eingeschränkt werden kann. Zudem verweist er hinsichtlich des Grundmaßes ebenfalls auf den Mehrsaiter, läßt jedoch für die engere Wahl einige Freiheit, indem er bemerkt: „Et quemadmodum unum clavichordium maius alio invenitur, sic et monochordum maius vel minus facere poteris"[5].

---

[1] Kap. OO (1).
[2] Vgl. Kap. AB–AD.
[3] Kap. YY (3).
[4] Kap. YY (4).
[5] Kap. YY (5).

Vorausgreifend kann man sagen, daß alle weiteren Sätze des Kapitels dem alleinigen Zweck dienen, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen Monochord und Klavichord aufzuzeigen, „quo sufficienter exposito alicui factori clavichordiorum faciliter monochordum faciet habita saltem artificiali mensurationis norma . . .“ [1]. Freilich wäre es falsch, an Hand dieser Textstelle den Schluß ziehen zu wollen, Conrad sehe es in erster Linie auf eine *informatio* der Klavichordbauer ab, zumal diesen die praktische Ausführung obliegt. (Tatsächlich kann man sich beim Lesen von Kapitel YY eines ähnlichen Eindruckes nicht erwehren). Vielmehr erfahren wir später, die Ausführlichkeit der Texte beabsichtige, „ut in eis locis, ubi monochorda minime habentur, facilius formari et fieri possint ab eis, ad quorum notitiam praesens tractatus pervenerit . . .“ [2].

Inhaltlich gesehen enthält der dritte Abschnitt des Kapitels Hinweise allgemeiner Art über die Beschaffenheit, Anbringung und Zahl der Tasten. Da diese Angaben neben denen des Georgius Anselmi [3], Johannes Gallicus [4] und Henricus Arnaut de Zwolle [5] als ältester Beleg für eine Beschreibung der Tasten an Saiteninstrumenten zu betrachten sind, müssen wir ihnen sehr sorgfältig nachgehen.

Hierbei begegnen wir als erstes der merkwürdigen Tatsache, daß sich die Texte zweier voneinander verschiedener Termini zur Bezeichnung der Tasten bedienen, so daß sich die Frage erhebt, welche Gründe Conrad dazu veranlaßten, der nach seinen eigenen Worten herkömmlichen Benennung [6] als *claves*, wie sie auch Arnaut verwendet [7] – Gallicus gebraucht das Diminutivum *claviculae* [8] –, einen zweiten Begriff, und zwar *moduli*, gegenüberzustellen. Untersuchen wir des genaueren Verständnisses halber vorerst den Begriff *clavis*. Bereits in seinen Kapiteln über die *prima elementa musicae* hatte Conrad, „prout communius fieri solet“ [9], eine Gleichordnung der Begriffe *litterae* und *claves* vollzogen [10]. Als Ursache dessen lesen wir später: „ quia sicut per claves clausa reserantur, sic per has litteras aliquo modo reseratur notitia et intelligentia omnis musici cantus“ [11]. Daneben erscheint in Odington's Schrift *De speculatione musicae* folgende aufschlußreiche Stelle: „Signa vocum, scilicet litteras, . . . claves vocant eo, quod in cognitionem vocum nos introducunt“ [12]. Aus jenen Sätzen erhellt der ursprüngliche Sinn von *clavis* (bzw. *littera*) als „signum“

---

[1] Kap. YY (15).

[2] Kap. ƆƆ (2).

[3] Vgl. J. Handschin, a.a.O., S. 5 f., desgl. W. Nef, a.a.O., S. 23 f.

[4] A.a.O., Kap. VI und VII, CS IV, S. 317b ff.

[5] *Les traités d'*Henri-Arnaut de Zwolle *et de divers anonymes,* édités et commentés par G. le Cerf avec la colloboration de E.-R. Labande, Paris 1932.

[6] Vgl. *Novellus,* Kap. YY (6).

[7] A.a.O.

[8] A.a.O., Kap. VI und VII, CS IV, S. 317b ff.

[9] *Novellus,* Kap. ℭ (3).

[10] *Novellus,* Kap. K (1): „Pro cuius intellectu advertendum, quod huius scientiae prima elementa sunt litterae quaedam alphabeti, quae claves dicuntur . . .“

[11] *Novellus,* Kap. ℭ (3).

[12] CS I, S. 214b. Vgl. auch die Bezeichnung der *claves* als „signa specialium suorum articulorum“ bei Johannes de Muris, *Summa musicae,* Kap. XXV, GS III, S. 244a f.

einer bestimmten Tonstufe, d. h. als äußeres Zeichen eines musikalischen Hintergrundes, oder auch als Tonstufe schlechthin. Diesen Sinn hat auch Conrad vor Augen, wenn er bemerkt, man nenne die Tasten „propter inscriptas sibi litteras" für gewöhnlich *claves*, indem man das den eigentlichen Gehalt Bezeichnende für den Gehalt selbst hinnehme („continens pro contento accipientes")[1], ein Vorgang, der von Tinctoris auf die *manus* bezogen wird[2]. Gleichzeitig erschließt sich uns hieraus der Terminus *clavis* in einer dreifachen Bedeutung: als Tonstufe, deren „signum", oder Taste, wobei der Gebrauch von *clavis* = Taste aus der Übernahme des ursprünglich musikalisch verankerten Begriffes *clavis* = Tonstufe (bzw. deren „signum") herzuleiten ist. (Nicht zu vergessen ist endlich die vierte Bedeutung: *clavis* = Schlüssel[3]).

Untersucht man nach Erkenntnis dieser Zusammenhänge den Inhalt von Kapitel DD unseres Traktates, so dürfte über die Ursache dessen, warum der Begriff *modulus* eingeführt wurde, fürderhin kein Zweifel bestehen. Conrad verweist dort auf den Irrtum, daß einige Personen trotz des Gebrauches der *clavis* e-la behaupten würden, das Tonsystem enthalte nur zwanzig „claves" und kommt zu dem Ergebnis, die *occasio erroris*, das ♮-durum und b-molle als nur eine „clavis", d. h. Tonstufe, zu berechnen, habe höchstwahrscheinlich darin ihren Grund, „quia viderunt ambo ipsa et in manu musica et in libro cantuali eundem locum occupare"[4]. Darauf fährt er fort: „Sed minime adverterant ipsa duo diversa b♮ in monochordo, quod forte ipsi numquam viderunt, duos modulos distinctos habere. Modulos voco (!) ligneas . . . claves chordam percutientes . . ."[5] (Der letzte Satz wird fast wörtlich im dritten Abschnitt von Kapitel YY wiederholt). Vorliegende Textstellen berechtigen zu dem Schluß, daß Conrad den bereits von Odo[6] zur Benennung des Monochord-Steges verwendeten Terminus *modulus* einführt, um die grundsätzliche Möglichkeit einer scharfen begrifflichen Abgrenzung der Tasten als technischer Gegebenheit gegenüber dem vieldeutigen Begriff *clavis* zu schaffen. Als anschaulichstes Beispiel hierfür sei jener einzige das Wort *moduli* enthaltende Satz des *Monochordtraktates* zitiert: „Oportet enim omnes modulos chordam tangentes ab extra

---

[1] *Novellus,* Kap. DD (5).

[2] J. Tinctoris, *Tractatus de musica,* Kap. I, CS IV, S. 2a: „Manus est brevis et utilis doctrina ostendens compendiose qualitates vocum musicae. Dicitur autem hic manus ut *continens pro contento*; namque manus quaelibet . . . doctrinam istam continet . . ."

[3] Vgl. hierzu Marchetus de Padua, *Lucidarium musicae planae,* tract. XIV, GS III, S. 120a: „Clavis est reseratio notarum in cantu quolibet signatarum; nam sicut per clavim reseratur ostium ad conservanda, quae intra ostium sunt, sic per clavim in cantu ipse reseratur cantus, et conservantur notarum nomina et ab invicem esse distincta cognoscimus".

[4] Satz 2–3.

[5] Satz 4–5.

[6] Odo v. St. Maurus, *Dialogus de musica,* GS I, S. 252b. Sehr naheliegend ist, daß der Begriff von hier übernommen wurde.

in parte anteriori et latiori aptissime inscribere per claves et voces musicas ..."[1]: Um jeglichem Mißverständnis, welches ein unmittelbar aufeinanderfolgender Gebrauch des Begriffes *claves* zur Bezeichnung verschiedener, durch ihn an sich erfaßbarer Gegenstände, d. h. der Tasten einerseits, der „signa" bzw. „litterae" andererseits, hervorrufen könnte, vorzubeugen, setzt Conrad den Terminus *moduli* ein.

Dagegen zeigen die den Bau des Monochords behandelnden Kapitel, in denen ohnehin von den Tasten als solchen die Rede ist, einen abwechselnden Gebrauch beider Begriffe. Charakteristisch ist fernerhin das Vorkommen der Formel „moduli sive claves" oder umgekehrt. Man beachte ebenfalls die Bezeichnung der „Obertasten" als „semitonia" – des gleichen von Conrad allerdings nur einmal erwähnten Ausdruckes bedient sich auch Arnaut[2] –, „parvi" – oder „minuti moduli".

Zur Beschaffenheit, Anbringung und Zahl der Tasten lassen sich dem dritten Abschnitt von Kapitel YY folgende Einzelheiten entnehmen: Sämtliche zwanzig „Untertasten" sollen in ihrem außerhalb des Monochord-*corpus* sich erstreckenden Teil[3] die gleiche Breite haben und mit Ausnahme der zweiten und dritten ⊔-*clavis* „omnino integrae" sein (d. h. keinerlei seitliche Ausschnitte, wie sie für das Einpassen von „Obertasten" gemeinhin erforderlich sind, enthalten) „ad instar primae et ultimae clavium in ipso clavichordio ut communiter repertarum"[4]. Dabei ist der Hinweis auf die erste und letzte Taste der „communia clavichordia" insofern begründet, als nur diese beiden *moduli* – es handelt sich um H und f''[5] – eine „unversehrte" Außenfläche besitzen.

Nach jenen fast selbstverständlich anmutenden Einzelheiten beschreibt der Verfasser eines der auffallendsten Merkmale seines Instrumentes, und zwar die Beschaffenheit beider *claves b-mollium*. Wir erfahren hier, daß jede der obengenannten Tasten „intra se capiet et [resp. sive] admittet, quoad anteriorem sive priorem sui partem aut medietatem, ipsum modulum sive clavem b-mollis per modum semitonii sive parvi moduli"[6]. Die an Conrads Monochord befindlichen beiden „Obertasten" sind somit, wie an anderer Stelle nochmals zusammenfassend ausgeführt wird, „non eo modo, quo in clavichordio", d. h. nicht in einen durch Ausschnitt zweier Tasten (a und ⊔) entstehenden Zwischenraum, sondern vollständig in die ⊔-*claves* einzufügen[7].

Natürlich leitet sich eine solche Besonderheit wiederum aus bestimmten Ursachen her. Diese bestehen in der dem *b-molle* innerhalb der mittelalterlichen Musiklehre zukommenden Bedeutung. Nach Aussage Guidos von Arezzo, der sich auch Conrad

[1] Kap. GG (2).

[2] A. a. O., S. 18. Vgl. überdies Georgius Anselmi, der von „tactus qui hemitonia personant" spricht (zitiert nach W. Nef, a. a. O., S. 24, Fußn. 24).

[3] Anselmi verwendet zur Bezeichnung dessen den sehr anschaulichen Ausdruck „capita tactuum" (= clavium; zitiert nach W. Nef, a. a. O., S. 24, Fußn. 24).

[4] Kap. YY (6).

[5] H und f'' ergeben sich aus Conrads in Satz 9–10 erfolgender Angabe über den Ambitus der „communia clavichordia".

[6] Kap. YY (7). Zur allg. Beschaffenheit der *parvi moduli* vgl. Anselmi: „. . . hi tactus, qui hemitonia personant, . . . breviores fierent et altiores parumper . . ." (zitiert nach W. Nef, a. a. O., S. 24, Fußn. 24).

[7] Kap. OO (4).

anschließt[1], wurde die *littera* dem System beigefügt, um den Tritonus f-♭ zu vermeiden[2]. Vor allem jedoch bezeichnet Guido das *b-rotundum* als „adiunctum" und „minus regulare" und versucht hierdurch, dessen untergeordnete Funktion anzudeuten, indem es des *genus diatonicum* wegen lediglich im *hexachordum molle* an Stelle des ♭-quadratum erscheint. Den gleichen Gedanken aufgreifend, schreibt Conrad: „b . . . rotundum, quia adiunctum et idicirco minus regulare dicitur, ex enormitate sua hanc legem habet, ut nusquam eius nota intelligatur cantanda, nisi ipsum ascribatur"[3]. Zu demselben Punkt bemerkt ebenfalls ein dem hl. Bernhard zugeschriebener Traktat sehr treffend: „Quod [sc. b-rotundum] nimirum nullam lineam nullumve spatium per determinationem alicuius litterae in libris obtinet, nisi ipsum apponatur. Et si semel ♭-quadratum supervenerit, de libro deleatur omnis eius memoria, donec urgente supradicta necessitate iterum apponatur"[4]. Zusammenfassend können wir das Verhältnis von ♭-*durum* und *b-molle* durch folgende Merkmale charakterisieren[5] und damit den Schritt zu Conrads Tastenmonochord und dessen Eigenart vollziehen: 1. Die Eigenständigkeit des *sonus*, welche in der *diversitas modulorum* dargestellt wird. 2. Die Gemeinsamkeit der *littera* bzw. *occupatio eiusdem loci* (wie sie aus den angeführten Textstellen hervorgeht), deren Veranschaulichung das vollständige Einfügen des *b-rotundum* in das ♭-*quadratum* dient.

Gehen wir noch kurz den restlichen Angaben von Kapitel YY nach. Mit dem Klavichord übereinstimmend – wenngleich dort keine Einheitlichkeit herrsche – sollen die Außenflächen der ersten und letzten Taste jeweils in einem geringen, etwas mehr als den sechsten Teil der Gesamtlänge des Instrumentes betragenden Abstand von den Enden des *corpus* beginnen[6]. Hierin erschöpfen sich Conrads Hinweise zur „äußeren" Beschaffenheit der *moduli*, nachdem ein kurzer Vergleich zwischen dem Ambitus des Monochords und der „communia clavichordia" vorausgegangen war[7], demzufolge das insgesamt zweiundzwanzig Tasten umfassende, von *Γ*-ut bis e-la reichende Monochord jene mehrsaitigen Instrumente im unteren Teil um zwei *claves* (*Γ* und A) überflügelt, im oberen Teil dagegen des obersten Klavichord-*modulus* (f′′)[8] entbehrt, „qui modulus in monochordo omnino superflueret", letzteres wohl deshalb, weil er

[1] *Novellus*, Kap. EE (8).

[2] Guido Aretinus, *Micrologus de disciplina artis musicae*, Kap. VIII, GS II, S. 8b: „b vero rotundum, quia minus est regulare, quod adiunctum vel molle dicunt, cum F habet concordiam, et ideo additum est, quia F cum quarta a se ♭ tritono differente nequibat habere concordiam . . ."

[3] *Novellus*, Kap. FF (4).

[4] *Praefatio seu tractatus de cantu seu correctione Antiphonarii*, Migne, Patr. lat. CLXXXII, Sp. 1124.

[5] Vgl. hierzu Engelbertus Abb. Admontensis, *De musica*, tract. I, Kap. IX, GS II, S. 292a: „Sunt autem XXI voces, licet non sint nisi XVIIII litterae, quia in primo b-fa ♭-mi sub una littera cadunt duae voces, similiter sub secundo b-fa ♭-mi, similiter duae voces cadunt sub una littera, quamvis nullam habentes consonantiam ad invicem".

[6] Satz 11.

[7] Satz 8–10.

[8] Der Ambitus eines „commune clavichordium" umfaßt demnach die Töne H–f′′. Vgl. hierzu Arnaut, a.a.O., Tafel VI, IX, X und XI, deren Darstellungen des „clavisimbalum", „clavichordium" etc. den unteren Tastenbeginn ebenfalls auf H festlegen. Desgl. entspricht der Ambitus der das Portativ und die Orgel betr. Zeichnungen auf Tafel XI, XII und XIII den Angaben Conrads.

außerhalb des herkömmlichen Ambitus liegt und den Raum des siebten Hexachords durchbricht. Doch finden sich im weiteren Verlauf noch einige das Monochord-Innere betreffende Angaben: Die am Anfang und Ende zum Halten der Saite befindlichen „capitella" (= Anhänge- und Wirbelstock) brauchen wegen des Vorhandenseins von nur einer Saite nicht eine solch große Länge wie am Klavichord zu haben[1]. Auch ist der Steg („stephanus") nach dem Vorbild des Mehrsaiters zwischen dem Resonanzloch und dem nächstgelegenen „capitellum" aufzustellen[2]. Schließlich soll die an beiden „capitella" zu befestigende „unica chorda", welche (im Gegensatz zum Klavichord) alle *moduli* berühren müssen, „ultra medium interioris latitudinis totius monochordi versus extremitatem a nobis declinantem" angebracht werden[3]. Eine wertvolle Ergänzung hierzu läßt sich dem *Monochordtraktat* entnehmen, da Conrad dort die Existenz eines „clavus ferreus", d. h. Wirbels, „cui chorda in fine est affixa et circumligata", erwähnt[4].

Eine weitaus größere Sorgfalt verwendet der Verfasser auf die beiden folgenden Kapitel, deren Inhalt einer bis ins Einzelne gehenden *descriptio* bestimmter Voraussetzungen und Hilfsmittel für den nach dem Bau des *corpus* einsetzenden zweiten und wichtigsten Arbeitsgang, die *mensuratio*, gewidmet ist. Hierbei handelt es sich im Grunde um eine *declaratio* des *modus* „ipsum [sc. monochordum] dividendi et mensurandi quoad claves". Untersuchen wir zunächst den Inhalt von Kapitel ZZ. Die Mensurierung soll auf jener einen dünnen und aufs feinste geglätteten Holzplatte, aus der sämtliche *moduli* hergestellt werden, stattfinden[5]. (Eine Angabe der Holzart erfolgt nicht). Sie kann jedoch auch auf einem darüber ausgebreiteten und an den vier Ecken befestigten Pergamentbogen, der jederzeit für eine spätere Anfertigung neuer Monochorde gleicher Größe verwendbar ist[6], geschehen, indem die einzelnen Punkte, „quibus nunc iuxta legem mensurae ascriptae sive appositae sunt litterae", mit Hilfe einer Nadel durchstochen werden, „ut sic pateat in eo [sc. assere] mensura"[7]. Wie weiterhin ausgeführt wird, liegt der Anfangspunkt der Messung („terminus a quo mensurationis") um eine knappe Daumenbreite vom Anhängestock entfernt[8]. (Bekanntermaßen schreibt Johannes Gallicus, man dürfe die erste Taste nicht zu nahe „iuxta sinistrum capitellum" anbringen,

[1] Satz 12.
[2] Satz 13.
[3] Satz 14.
[4] Kap. G: „Insuper ipsum [sc. monochordum] quoad sonum suum voci cuiuscumque eius directione proficere cupientis . . . prae cunctis aliis musicis instrumentis facilius et citius . . . poterit adaptari . . . Solo enim modico motu illius clavi ferrei, cui chorda in fine est affixa et circumligata, statim voci proficere volentis totum adaptatur, dum scilicet pro gracili voce aliquantulum plus tenditur vel pro grossa modicum remittitur sive laxatur ipsa chorda . . ."
[5] Satz 2.
[6] Satz 5.
[7] Satz 3–4.
[8] Satz 6–7.

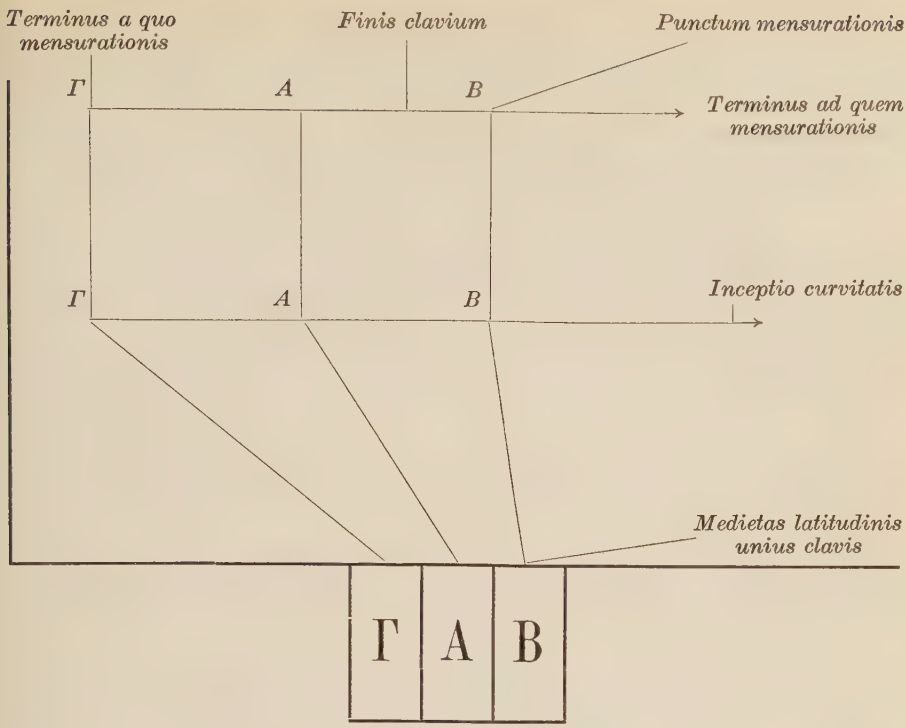
„ut omnino pulsante clavicula chorda non resonaret“[1]). Als Endpunkt der Messung („terminus ad quem mensurationis“) gilt der Steg[2]. Da die *mensuratio* zwischen jenen beiden als „principium“ und „finis“ bezeichneten Punkten[3] verläuft, müssen Holzplatte und Pergamentbogen notwendigerweise eine ihren Abstand fassende Länge besitzen[4].

In diesem Zusammenhang möge nochmals Conrads Bemerkung aufgegriffen werden, er habe „ex variis monochordi mensuris“ noch nicht verstehen können, an welcher Stelle die *termini mensurationis* anzunehmen seien[5]. Tatsächlich bemühen sich weder Guido Aretinus noch Johannes Affligemensis, deren Mensurschemen zusammen mit dem des Odo von St. Maurus im *Novellus* entlehnt bzw. erwähnt werden[6], um eine nähere Bestimmung derselben. Johannes bemerkt sogar, das *Γ* könne „in sinistra parte monochordi, ubi volueris“, angenommen werden[7]. Dagegen legt Odo den Anfangs- und Endpunkt auf einen jeweils den zwölften Teil der Gesamtlänge betragenden Abstand von den beiden Enden fest[8].

Die *mensuratio* selbst soll unter exakter Handhabung eines Zirkels mit größtmöglicher Sorgfalt durchgeführt werden[9]. Zum Zweck eines fehlerlosen und schnelleren Gelingens empfiehlt der Magister, den Anfangs- und Endpunkt jeweils am Ende der Tasten sowie ihrem (hinteren) Schränkungsbeginn gradlinig zu verbinden, „ut sic in utrisque lineis unico quasi labore fiat ipsa mensuratio“[10]. (An welchem Ort Tastenende und hinterer Schränkungsbeginn liegen, wird wiederum stillschweigend als bekannt vorausgesetzt.) Der Sinn jener doppelt vollzogenen *mensuratio* besteht in der zeichnerischen Darstellung der „inneren“ Tastenformen, die sich auf folgende Weise ergeben: Sämtliche einander entsprechenden und mit ihren *litterae* versehenen „puncta modulos sive claves repraesentantia“[11] beider Linien sollen nach beendeter *mensuratio* durch „breves quaedam lineae rectae“, die den geraden Tastenteil vergegenwärtigen, verbunden werden[12]. Darüber hinaus bezeichnet die Verbindung des Mittelpunktes der den Tasten an der Stelle ihres Austritts aus dem *corpus* eigentümlichen Breite mit den Endpunkten vorgenannter Linien hinreichend die „obliquitas sive curvitas clavium“[13]. Nachstehende Figur möge den Sinn der Angaben verdeutlichen[14]:

---

[1] A.a.O., Kap. VII, CS IV, S. 318b. Vgl. dazu Wantzloeben, a.a.O., S. 109.
[2] Satz 8.
[3] Satz 12.
[4] Satz 9–10.
[5] Satz 6.
[6] Kap. AB–AD.
[7] Johannes Affligemensis, *De musica cum tonario,* Kap. VI, hg. von J. Smits van Waesberghe in CSM 1, Rom 1950, S. 63.
[8] A.a.O., GS I, S. 252a f.: „M. Per mediam capsam in longum linea recta ducitur, et relicto ab utroque capite unius unciae spatio, in eadem linea ab utraque parte punctus ponitur“. Auf diese am Anfang des *Dialogus* erfolgende Festlegung verweist Odo zu Beginn seines Mensurschemas, GS I, S. 253a.
[9] Kap. ℭℭ (1–2).
[10] Kap. ℭℭ (3, 5).
[11] Kap. ℭℭ (4).
[12] Kap. ℭℭ (6).
[13] Kap. ℭℭ (7).
[14] Vgl. hierzu Arnauts Zeichnung des Klavichords, a.a.O., Tafel IX.



Zum Abschluß müssen wir nun noch den hochinteressanten Einzelheiten von Kapitel AF über die „post formationem monochordi" für den praktischen Gebrauch des Instrumentes stattfindende „praeparatio"[1] nachgehen. So soll als erstes, um eine Klang- und Konkordanzen- (= Konsonanzen-)Verfälschung, wie sie durch ein Verschieben des Steges hervorgerufen wird, zu vermeiden, dessen Stelle genau bezeichnet werden, „ut . . . postea praecise ad priorem debitum locum faciliter possit reponi . . ."[2]. Auch soll man die Saite mit einem kleinen Wollstreifen umwickeln, da sie sonst keinen angemessenen Klang von sich gibt[3]. In der Tat verändert das Mitschwingen jenes kurzen Abschnittes den beim *Γ*-ut festgelegten *terminus a quo mensurationis*[4] und verursacht gleich dem Verschieben des Steges, d. h. des *terminus ad quem mensurationis,* eine Verfälschung der Proportionen. Das Monochord wird hierdurch seiner von Odo gerühmten Eigenschaft als wunderbarer und untrüglicher Lehrmeister[5] beraubt. Fernerhin lesen wir, daß beide *moduli b-mollium* mit irgendeiner Farbe

[1] *Monochordtraktat,* Kap. GG (1).
[2] Satz 2.
[3] Satz 3.
[4] Vgl. Kap. AB (3): „*Γ*-ut itaque in primis affixa, scilicet in termino a quo supradicto [sc. mensurationis] . . ."
[5] A. a. O., GS I, S. 253a, besonders S. 255a f.: „D. Vere inquam magistrum mirabilem mihi dedisti, qui a me factus me doceat meque docens ipse nihil sapiat".

zu bemalen seien, damit, wenngleich man sie „adiuncta“ nenne, deren Unterschied zu den claves ⊔-*durorum* deutlicher in Augenschein genommen werden könne[1]. Wenige Zeit später (1482) bemerkt – den wohl allgemeinen *usus* bestätigend – Ramis de Pareia zur Anbringung der „Obertasten“: „At vero taedae synnemenon et ordinum accidentalium super his [sc. taedis = „Untertasten“] elevatae (in monochordo) ponuntur diverso depinctae colore“[2].

Demgegenüber treffen wir in den übrigen Sätzen unseres Kapitels auf ein vermutlich nur dem Monochord Conrads eigentümliches Merkmal: die ausführliche Beschriftung der äußeren Tastenflächen. Zweifellos hat der Magister namentlich diesen Gegenstand seiner „residua post formationem monochordi adhuc facienda“[3] vor Augen, wenn er im *Additamentum* des *Monochordtraktates* schreibt, es seien nicht einmal die „artifices“ zur „finalis praeparatio“ fähig, „nisi valde specialiter de hoc instruentur“[4]. Mit Hilfe jener beschrifteten Tasten möchte Conrad eben den Anfängern in der *musica*, indem er ihnen „klar und deutlich“ die einzelnen für einen nutzbringenden Gebrauch des Instrumentes notwendigen Dinge „ante oculos“ führt, dazu verhelfen, „ut melius et utilius horum directione uti possint monochordo“[5]. Gleichzeitig dienen sie jedoch einer lebendigen Veranschaulichung der *elementa musicae*. Immer wieder finden sich in den beiden ersten Teilen des *Novellus* Hinweise auf das „plene praeparatum–“ oder „perfecte per omnia dispositum monochordum“[6].

Zur *inscriptio* selbst nimmt man pergamentene, den äußeren Tastenteilen, auf die sie geklebt werden[7], angepaßte „cedulae“ gleicher Größe, deren Fläche in folgender Weise auszufüllen ist: Die genaue Mitte des oberen Anfangs soll zum Aufzeichnen der „litterae sive claves“ verwendet werden, wobei letztere „iuxta modum, quo formari debent“, im unteren Abschnitt (= *Γ*–G) kräftiger, in der Mitte (= a–g^{g}) als „mediocres“ und gegen das Ende hin (= a^{a}–e) kleiner zu schreiben sind[8]. Unmittelbar darunter erscheinen sämtliche den einzelnen *litterae* beigeordneten „voces“ (= Solmisationssilben)[9]. Desgleichen werden alle Hexachordanfänge wie auch die Schlüssel F, c und g auf den „cedulae“ der entsprechenden Tasten eingetragen[10]. Schließlich sollen die uns zugewandten Enden derjenigen *moduli*, „qui lineas librorum cantualium repraesentare debent“, um eine Federbreite mit Tinte geschwärzt werden[11]. Zudem kann man auch die „in certis terris in libris cantualibus suis in locis“, d. h. zur Kolorierung der F- und c-Linie angebrachte rote und gelbe Farbe „praedictis debitis in locis” hinzusetzen[12].

---

[1] Satz 4.

[2] A.a.O., S. 109 (zitiert nach Wantzloeben, a.a.O., S. 111).

[3] Satz 1.

[4] Kap. GG (1).

[5] Satz 11. Vgl. auch Kap. GG (2) des *Monochordtraktates*, wo er über die Beschriftung folgendes bemerkt: „sine qua inscriptione monochordum non valeret ad omnem sui usum praedictum praesertim pro incipientibus“.

[6] Kap. HH (8, 4) u. a.

[7] Satz 5.

[8] Satz 5.

[9] Satz 6.

[10] Satz 7–8.

[11] Satz 9.

[12] Als Kuriosum sei vermerkt, daß die im *Compendium* [sc. musicae] (1482) des

d) Die Rekonstruktion

Die oben erläuterten Angaben über den Bau des Tastenmonochords veranlaßten den Verfasser vorliegender Studie zum Entwurf eines Rekonstruktionsplanes (Abb. II), welcher von der Bamberger Firma J. C. Neupert aufgegriffen und praktisch ausgeführt wurde (Abb. I)[1]. In nachfolgenden Abschnitten sei der Rekonstruktionsvorgang zusammenfassend dargestellt.

Wie wir sahen, verkörpert Conrads Instrument das Ergebnis einer nach bestimmten Prinzipien vollzogenen Umgestaltung des Klavichords, bei der alle Gegebenheiten des Mehrsaiters – ausgenommen einige vom bautechnischen Standpunkt geringfügige Einzelheiten – unverändert übernommen werden. Als wichtigstes Merkmal können wir sodann anführen, daß sämtliche Kapitel über die *formatio monochordi* keine nähere Beschreibung der bei weitem überwiegenden, beiden Instrumenten gemeinsamen Teile hinsichtlich ihrer Größenverhältnisse usw. enthalten, vielmehr eine genaue Kenntnis des Klavichords und seiner Beschaffenheit als selbstverständlich voraussetzen. Unter diesen Umständen konnte eine historisch haltbare Rekonstruktion nur durch Einbeziehung einer den Bau jenes Instrumentes in allen notwendigen Einzelheiten behandelnden zeitgenössischen Quelle gelingen. Als solche wurde der Instrumententraktat des 1466 verstorbenen Magisters Henricus Arnaut de Zwolle aufgegriffen und an allen auf das Vorbild des Mehrsaiters verweisenden bzw. nicht weiter präzisierten Stellen eingesetzt. Die vom Verfasser vorliegender Studie entwickelte Rekonstruktion erschließt sich somit im Grunde als eine nach den Angaben Conrads von Zabern durchgeführte Umgestaltung des Arnautschen Klavichords.

Zur Wahl der *longitudo* ist folgendes zu bemerken: Wir sahen, daß unser Magister über diesen Punkt äußert, man könne das Monochord gleich dem Klavichord größer oder kleiner anfertigen. Auch Arnaut legt sich in seiner *Compositio clavicordiorum secundum librum Baudeceti* auf keine bestimmte Länge fest, da er von einer *longitudo*, „quam vis habere clavichordium", schreibt[2]. Das Monochord betreffend, erwähnen die Quellen außerdem nur selten die Größe seines *corpus* oder der Saitenlänge[3]. Als Zeugnisse nennt Wantzloeben Henricus Eger von Calcar, der von einem Monochord „ad minus quinque pedum" spricht[4], sowie die mehr allgemeingefaßte, mit den klanglichen Folgen einer zu kurzen Saite sich beschäftigende Äußerung des Johannes Gallicus[5]. Das unserer Rekonstruktion zugrundeliegende innere Län-

Ms. 22 der Freiburger Universitätsbibl. befindliche Figur der *manus musica* (f. 19r) alle von CONRAD vorgeschriebenen Dinge mit Ausnahme der Schlüssel enthält.

[1] Ein Exemplar des Instrumentes befindet sich im Besitz des Musikwissenschaftl. Instituts der Universität Freiburg i. Br., ein weiteres im Musikhistorischen Museum NEUPERT, Bamberg. Der Verf. möchte an dieser Stelle nicht versäumen, Herrn HANNS NEUPERT für das ihm geschenkte großzügige Entgegenkommen sowie jene vielen aus fachmännischer Erfahrung geschöpften praktischen Ratschläge zu danken.

[2] A.a.O., S. 11.

[3] Vgl. hierzu WANTZLOEBEN, a.a.O., S. 106.

[4] HENRICUS EGER DE CALCAR, *Cantuagium*, Kap. II, hg. von H. HÜSCHEN in Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 2, Köln-Krefeld 1952, S. 36.

[5] A.a.O., Kap. VI, CS IV, S. 318a: „Frustra quis ergo nititur putans in curta chorda multos posse creare sonos: quoniam etsi graves bene resonent, longum inter se partiendo chordam, quod acutae surdae sint, necesse est ob parvilam quam sortiuntur eiusdem chordae portionem".

genmaß von 644 mm (die äußere Länge beträgt 664 mm) wurde durch Annahme eines Vielfachen der von Arnaut[1] zur *divisio longitudinis* verwendeten Zahl 14 erreicht, wobei eine auf dem Verhältnis 1:3 beruhende Übereinstimmung mit der Figur des Magisters (Tafel IX) besteht[2]. Freilich kann diese Größenwahl lediglich als eine von vielen Möglichkeiten angesehen werden. Auch die Annahme des Längen-Breiten-Höhen-Verhältnisses (Breite = 3/14 longitudo = 138 mm[3]; Höhe bzw. „altitudo tota"[4] = 1/2 *latitudo* = 69 mm) erfolgte nach Arnaut. Eine Verkürzung der *latitudo* wurde nicht vorgenommen[5], da sich – abgesehen von Conrads Hinweis, das Monochord-*corpus* sei „ad instar clavichordii corporis in consimili longitudine, profunditate et si placet etiam latitudine"[6] herzustellen – ein Beibehalten der vollen Breite wegen des uneingeschränkten Resonanzbodens günstig auf die Klangfülle des Instrumentes auswirkt. Desgleichen wurden Anfangs- und Endpunkt der Messung, Steg und Resonanzloch an folgenden Orten eingesetzt: Der *terminus a quo mensurationis* und *stephanus* (= *terminus ad quem mensurationis*) bei 1/14 und 6/7 der *longitudo* (= 46 und 552 mm). Die dem *Γ*-ut zugehörige schwingende Saitenlänge mißt somit 506 mm. Demgegenüber befindet sich der Mittelpunkt des *foramen rotundum pro resonantia* bei 506 mm (= 11/14 der longitudo)[7]. Zudem erfahren wir bei Arnaut, daß der zwischen dem oberen und unteren Boden herrschende Abstand („distantia inter duos fundos") 1/6 der Breite (= 1/28 der Länge = 23 mm) umfasse.

Zum Bau der Tasten sei abschließend noch kurz bemerkt: Den Angaben Conrads[8] folgend, nehmen die Außenflächen der „prima . . . et ultima . . . claves" jeweils in einem ein wenig mehr als den sechsten Teil der Gesamtlänge betragenden Abstand (= 115 mm) von den Enden ihren Anfang. Durch gleichmäßige Aufteilung des verbleibenden Raumes (= 414 mm) konnte folglich für jede der zwanzig „Untertasten" eine theoretische Breite von 20,7 mm erreicht werden, während die Praxis zu einer *latitudo* von knapp 20 mm führte[9]. (Als Breite der beiden „Obertasten" ergab sich die „semilatitudo unius clavis")[10]. Das Längenmaß jener *moduli* wurde wiederum nach Arnaut berechnet (= ca. 40 mm)[11]. Den inneren Tastenteil betref-

---

[1] Zum Folgenden vgl. Arnaut, a.a.O., S. 17: „Pro compositione clavichordiorum . . . notandum, quod tota longitudo ipsius clavichordii dividi debet primo in 14 partes aequales, et a fine primae divisionis seu partis incipit divisio fimbriae, et tres de illis partibus erunt latitudo clavichordii, et medietas latitudinis est altitudo tota, et distantia inter duos fundos erit medietas unius partis, hoc est dicere sexta pars totius latitudinis. Item linea AB, quae est latitudo clavichordii ab intra asseres, dividatur in 5 partes aequales, quarum AC est duae partes, et per ipsam transibit linea curvaturae clavium . . . , et stephanus stabit praescise in directo 12 partium completarum, et fenestra debet esse propinqua clavibus, sicud esse potest".

[2] Die Festlegung des inneren Längenmaßes auf 644 mm wurde durch Herrn Neupert vorgeschlagen.

[3] Das Längen-Breiten-Verhältnis beträgt bei Anselmi 5:1. Vgl. hierzu, desgl. zum Höhen-Breiten-Verhältnis, Handschin, a.a.O., S. 5 f.

[4] Arnaut, a.a.O. S. 17, grenzt die „altitudo tota" von der „distantia inter duos fundos" ab.

[5] Die hier vorgetragenen Bemerkungen beziehen sich nur auf das Freiburger Exemplar. Am Bamberger wurden durch Herrn Neupert einige Veränderungen, z. B. Verkürzung der Breite, vorgenommen.

[6] *Novellus,* Kap. YY (3).

[7] Nach Arnaut, a.a.O., Tafel IX.

[8] *Novellus,* Kap. YY (11).

[9] Der Unterschied zwischen theoretischer und praktischer Breite entsteht durch den Aufschnitt.

[10] Arnaut, a.a.O., S. 18.

[11] Man vgl. a.a.O. S. 20, wo sich folgende interessante Stelle findet: „Item claves tam in clavichordiis quam in istis instrumentis [letzteres bezieht sich auf das „dulce

fend, liegt der hintere Schränkungsbeginn bei 2/5 der Breite (= 55,2 mm)[1]. Darüber hinaus verläuft die Saite an dem von Arnaut bezeichneten Ort des „primum par chordarum" (= 3/5 der latitudo = 82,8 mm, und 13,8 mm von der Mitte entfernt). Somit wurde gleichzeitig Conrads Forderung des „ultra medium interioris latitudinis totius monochordi versus extremitatem a nobis declinantem"[2] erfüllt. (Alle weiteren Einzelheiten ersehe man aus Abb. II).

e) Der Text[3]

P1 = Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. Nouv. acq. 661
P2 = Paris, Bibl. Nat., Ms. lat. 16 664

De formatione monochordi

YY [P1 f. 11r–11v; P2 f. 30v]

1 Nunc, quia ex his, quae hucusque dicta sunt, facilius intelligi poterit totius monochordi habitudo eiusque divisio et mensura, consequenter de ipsius formatione, mensura et divisione eiusque usu et multiplici utilitate restat videndum, quibus necessario aliquantulum venit immorandum, ut sufficienter innotescat, quod multo iam tempore latebat non sine magno damno plurimarum personarum ecclesiasticarum.

2 Formandum itaque sic erit monochordum: 3 Fiat corpus eius ad instar clavichordii corporis in consimili longitudine, profunditate et si placet etiam latitudine. 4 Verumtamen propter chordae unitatem tanta non indiget latitudine sicut ipsum clavichordium ob suarum chordarum multitudinem. 5 Et quemadmodum unum clavichordium maius alio invenitur, sic et monochordum maius vel minus facere poteris.

6 Moduli autem, id est claves ligneae, quae chordam tangere sive percutere debent, numero viginti praeter duo b-mollia, in ea parte, qua extra corpus monochordi protenduntur, omnes aequalis sint latitudinis, omnes quoque omnino integrae ad instar primae et ultimae clavium in ipso clavichordio ut communiter repertarum praeter has duas claves sub secundo scilicet et tertio c immediate positas. 7 Quarum quaelibet ♮-durum faciens sive repraesentans intra se capiet et admittet, quoad anteriorem sive priorem sui partem aut medietatem, ipsum modulum sive clavem b-mollis per modum semitonii sive parvi moduli. 8 Ex omnibus autem aliis minutis sive parvis modulis clavichordii nulli inveniantur in toto monochordo praeter hos duos iam dictos b-mollium modulos minutos, quibus cum aliis connumeratis e-la saltem, ut mihi placet, ponendo erunt in toto monochordi ambitu moduli 22 a *Γ*-ut, prout oportet, incipiendo. 9 Sic ergo supra communia clavichordia abundabit monochordum in parte inferiori ad duas claves, scilicet *Γ*-ut et A-re. 10 In parte autem superiori carebit supremo clavichordii modulo communi, quo abundat ipsum propter discantum, qui modulus in monochordo omnino superflueret. 11 Prima vero et ultima monochordi claves quoad anteriorem partem latam scilicet, quam extra corpus monochordi protendunt, ad aliquantam distantiam ab extremitatibus totius corporis monochordi recedentes locum capiant, videlicet quaelibet earum modico plus quam ad sextam partem longitudinis totius corporis monochordi, quemadmodum suo modo fit in clavichordio, etsi non omnino et per omnia similiter.

12 Intra vero monochordum capitella ipsa in principio et in fine posita, quae chordam sustentare debent, non oportet esse tantae latitudinis, sicut in clavichordio chordarum exposcit multitudo. 13 Stephanus quoque inter foramen rotundum pro resonantia factum et capitellum sibi proximum locetur ad instar illius in clavi-

---

melos"] debent eminere, quantum ad partem anteriorem quae tangitur, ad duas quadraturas suarum latitudinum (et similiter in organis et clavisimbalis)".

[1] Nach Arnaut, a.a.O., S. 17.

[2] Kap. YY (14).

[3] Die Textvarianten siehe auf S. 146 ff. der Diss. des Verf.

chordio. 14 Unica vero chorda, quam omnes moduli tangere debent, quae in utroque capitello affigenda est, ultra medium interioris latitudinis totius monochordi versus extremitatem a nobis declinantem est ponenda.

15 Ex his itaque patet, in quibus et quomodo monochordum a clavichordio differat et in quibus non, quo sufficienter exposito alicui factori clavichordiorum faciliter monochordum faciet habita saltem artificiali mensurationis norma, quae infra venit describenda.

ZZ [P1 f. 11v–12r; P2 f. 30v]

1 Huiusmodi tamen descriptioni mensurae monochordi adhuc aliqua necessario veniunt praemittenda. 2 Sciendum ergo, quod talis monochordi mensuratio infra dicenda fieri debet in unico illo assere vel ligno tenui longo et lato ac optime planato, de quo omnes simul moduli veniunt formandi, prout clavichordiorum notum est factoribus. 3 Vel fiat ipsa mensuratio in aliqua forti pergamenia charta sufficientis magnitudinis. 4 Qua postea supra dictum asserem posita, tunc in quatuor angulis eius immobiliter affixa, singula puncta, quibus nunc iuxta legem mensurae ascriptae sive appositae sunt litterae, acu perforentur, vestigiis asseri impressis ut sic in eo pateat mensura; et reddit in idem sufficitque artificibus, qui aliunde clavichordia facere norunt. 5 Et haec charta ad hoc quoque valebit, quod postea quotquot quis facere vellet monochorda similis saltem quantitatis, subportatus esset de labore novae mensurationis utens illa pro patrono.

6 Ut autem sciatur, ubi termini a quo et ad quem mensurationis sint accipiendi, in quo maior vis est, quod et me diutius latuit quodque ex variis monochordi mensuris necdum valui intelligere, advertendum est, quod licet primus modulus ipsius scilicet *Γ*-ut in ea parte, qua extra corpus monochordi protenditur, multum ab extremitate sive fine monochordi recedat, ut praemissum est, propter sui tamen notabilem, quam ab intra habebit, curvitatem versus sinistram scilicet eius partem, quae recta est, multum appropinquabit primo capitello in sinistra parte monochordi posito, ita quod vix distabit ab eo ad latitudinem unius pollicis. 7 Ibi ergo, ubi sic appropinquat capitello, erit terminus a quo mensurationis, et secundum hoc faciendum est punctum in capite asseris, ex quo claves formari debent.

8 Terminus vero ad quem mensurationis est locus stephani, id est ponticuli, ultra quem chorda ducitur, et secundum hoc alterum punctum fieri debet in fine asseris, ex quo claves formabuntur. 9 Qui asser necessario tantae longitudinis erit, ut hos terminos a quo et ad quem iuxta omnimodam eorum distantiam, quam magnitudo cuiusquam faciendi monochordi requirit, capere possit. 10 Similiter intellige de ipsa charta asseri, ut praemittitur, pro patrono supra ponenda. 11 Inter haec igitur duo puncta in assere huiusmodi, ut praemittitur, posita in principio scilicet et in fine, vel in charta facta tota mensuratio decurret. 12 Punctum igitur primum locus ipsius *Γ*-ut existens principium dicitur, punctum vero aliud finis nuncupatur.

ϟϟ [P1 f. 12r–12v; P2 f. 30v–31r]

1 Et mensuratio ipsa tanta diligentia fieri debet, ut quotienscumque aliquot passus fieri iubentur usque ad finem, id est terminum ad quem, circinus ipse a primo puncto per aequales suos passus ductus ultimo suo passu ipsum punctum termini ad quem adaequatissime ingrediatur. 2 Quod ubi fallit, oportet totiens quotiens ipsum secundum exigentiam vel extendere vel restringere, quousque quod iam dixi fiet. 3 Quod ut infallibilius celeriusque fieri possit, a puncto termini a quo ad punctum termini ad quem in ipso assere, similiter et in charta facienda est linea rectissima, in qua circinus passus singulos faciendo indeclinabiliter incedat. 4 In qua etiam linea omnia puncta modulos sive claves repraesentantia iuxta mensurae legem fiant cum superscriptione litterarum, quae sic superscribantur, ut omnia puncta distincte videri valeant. 5 Et multum mihi placet, quod talis linea cum suis punctis sive in assere sive in charta bis ponatur, semel in extremitate, ubi finis erit modulorum sive clavium, et semel in ea parte, ubi clavium incipit curvitas, ut sic in utrisque lineis unico quasi labore fiat ipsa mensuratio; amplitudine enim

debita ipsius circini inventa facile est per utrasque lineas similes passus facere. 6 Ipsa autem mensuratione infra describenda iam completa in utraque linea de *Γ*-ut unius lineae ad *Γ*-ut alterius lineae, similiter de A-re ad A-re, et sic de aliis litteris breves quaedam lineae rectae fiant, quae eam partem clavium, quae recta erit, repraesentabunt. 7 A quarum linearum finibus versus nos scilicet quaedam aliae lineae obliquae ducantur usque ad medietates earum latitudinum, quas claves sive moduli ibi habebunt, ubi iam incipiunt extra monochordi corpus protendi, quae obliquae lineae obliquitatem sive curvitatem clavium, quam ibidem habebunt, sufficienter designabunt. 8 Sic satis patebit artificibus modus monochordum faciendi, cum saltem supra hoc ipsa divisio sive mensuratio rite facta fuerit iuxta legem et formam a peritissimis musicis traditam, quae nunc mox venit subnectenda.

OO [P1 f. 12v–13r; P2 f. 31r]

1 Haec omnia tam necessaria mihi sunt visa, ut credam, quod non mox inveniretur, nisi forte multum peritus esset in faciendo clavichordia, qui sine horum notitia, consideratione et observatione, omnibus etiam mensuris a variis musicis famosis positis diligenter perlectis, unum facere posset monochordum nullo prius viso. 2 Quapropter non me piguit his immorari in finem, ut in eis locis, ubi monochorda minime habentur, facilius formari et fieri possint ab eis, ad quorum notitiam praesens tractatus pervenerit, quem principaliter ideo collegi, ut monochordum, quod tantae utilitatis esse novi, prout infra copiose dicetur, aliqualiter ad pristinum usum revertatur.

3 Si autem aliquibus taediosum esset praemissa omnia legere aut secundum ea operari, poterint de longa pergamenia charta mea ostensa formulam capere, qua proposita artifici statim sibi pateret modus monochordum faciendi hoc salvo, si quis alterius, id est maioris vel minoris quantitatis monochordum habere voluerit, quod communicet ipsi artifici normam brevem mensurandi sub aliquo modorum, qui hic sequuntur.

4 Posset forte etiam alicui discretiori artifici sine huiusmodi charta cum isto sufficere, quod diceretur sibi hoc solum in summa et breviter, quod monochordum formandum sit ad instar clavichordii exceptis his quatuor enumerandis, scilicet quod habeat *Γ*-ut et A-re, quae communiter clavichordia non habent, et secundo, quod cesset in e-la inclusive obmissa clave ultima, quam communiter habent clavichordia, et tertio, quod omnibus semitoniis parvorum modulorum careat exceptis duobus b-mollibus, quae etiam non eo modo, quo in clavichordio, sed potius totaliter ad claves ♮-durorum imponenda sunt quoad anteriorem partem, et quarto, quod secundum normam suam mensuretur, quae iam infra habebitur. 5 Haec enim utique videntur sufficere discreto et intelligenti artifici.

AB [P1 f. 13r; P2 f. 31r]

1 Qualiter itaque mensurandum sit monochordum, pro clavium suarum regulari et certissima distinctione nunc restat videndum. 2 De quo dominus Guido sic ait in suo *Micrologo:* Es folgt eine Entlehnung von Guido Aretinus, *Micrologus,* Kap. III, GS II, S. 4b–5a (Zeile 20).

AC [P1 f. 13r–13v; P2 f. 31r]

1 Subdit idem Guido consequenter in haec verba: Folgt Entlehnung von Kap. III, GS II, S. 5a (Z. 20)–5b (Z. 15).

AD [P1 f. 13v–14r; P2 f. 31r–31v]

Satz 1–4: Entlehnung von Guido Aretinus, a.a.O., Kap. III u. IV, GS II, S. 5b (Z. 15–17, 21–31).

5 Alium adhuc modum mensurandi ponit Johannes in *Summa* sua ante hos duos [Vgl. Johannes Affligemensis, *De musica cum tonario,* Kap. VI, CSM 1, S. 63 f.], qui, quia omnino in idem redit, merito breviandi gratia veniebat obmittendus. 6 Alius etiam mensurandi modus ponitur in Odonis *Dialogo* [Vgl. GS I, S. 253a f.], qui tamen in effectu cum praecedenti primo modo satis concordat.

7 De huiusmodi monochordi divisionibus Guido quasi in hac summa brevi totum effectum comprehendens ubi supra loquitur in haec verba: Folgt Entlehnung von Kap. VI des *Micrologus*, GS II, S. 7a (bis Z. 9 von unten).

AE [P1 f. 14r; P2 f. 31v]
Das Kapitel behandelt die Proportionen von Oktav, Quint, Quart und Ganzton.

AF [P1 f. 14r–14v; P2 f. 31v]
1 Sequitur nunc de residuis post formationem monochordi adhuc faciendis. 2 Formato autem et completo iam monochordo, stephano debite posito signetur bene locus eius, ut si per transportationem monochordi contingeret eum aliquando de loco suo cadere vel alias qualitercumque amoveri, postea praecise ad priorem debitum locum faciliter possit reponi, ne ubi secus fieret aliquid falsificationis soni vel concordantiarum induceret. 3 Ipsa etiam chorda in principio circa primum capitellum ante scilicet primam clavem sive modulum aliquo parvo panniculo laneo circumligetur firmiter et mansine, ut sic debite obstruatur; alioquin enim nullum aptum redderet sonum. 4 Ipsorum quoque duorum b-mollium moduli aliquo colore depingantur, ut clarius eorum a ♮-duris considerari queat differentia, cum et ipsa b-mollia adiuncta vocitentur. 5 Supra ipsas quoque clavium latitudines, quas extra corpus monochordi protendunt, bitumine aliquo pergameniae aequalis latitudinis cedulae affigantur, in quarum cedularum capite et praecise in medio earum per ordinem scribantur singulae monochordi claves sive litterae iuxta modum, quo formari debent, scilicet inferius grossiores, in medio mediocres, et versus finem minores. 6 Post illas litteras et sub eis in singulis cedularum ascribantur voces illae musicae, una vel plures, secundum quod ipsis litteris sunt attributae iuxta tabulae vel manus musicae continentiam. 7 Scribantur etiam in singulis illis cedulis, in quibus aliquod *ut* ponitur, cantuum suorum inceptiones. 8 Hae quoque tres claves sive litterae, quibus in libris cantualibus utimur, scilicet F, c, g, suis in modulis etiam inscribantur. 9 In extremitatibus quoque modulorum versus nos singuli eorum, qui lineas librorum cantualium repraesentare debent, ad latitudinem unius calami cum incausto denigrentur. 10 Et si placuerit, poterit quis colores istos, rubeum scilicet et glaucum, qui in certis terris in libris cantualibus suis in locis apponuntur, nihilominus et hic in cedulis praedictis debitis in locis apponere. 11 Sic habebuntur ante oculos clare et distincte singula ipsis incipientibus necessaria, ut melius et utilius horum directione uti possint monochordo.

Wagner und Spontini

von

HANS ENGEL

Die Beziehungen Richard Wagners zu Gasparo Spontini sind für die Geschichte der Oper von Bedeutung. Der Meister des Musikdramas hat in seiner Jugendzeit mancherlei Einflüsse erfahren, sowohl von der deutschen Romantik wie von der italienischen und französischen Oper. Wagner hat sich wiederholt über diese Einflüsse auf sein Schaffen geäußert und dabei auch des öfteren zu Spontini Stellung genommen. Ein Bekenntnis der Verehrung hat Wagner in seinem Nachruf an Spontini bei dessen Tode 1851 abgelegt, erschienen in der „Züricher Eidgenössischen Zeitung". Er schließt: „Verneigen wir uns tief und ehrfurchtsvoll vor dem Grabe des Schöpfers der Vestalin, des Cortez und der Olympia." Mit Spontini sei eine große und edle Kunstperiode nun vollständig ersichtlich zu Grabe gegangen: „Sie und er gehören nun nicht mehr dem Leben, sondern der Kunstgeschichte einzig an"[1].

Mehr als eine Generation waren die beiden Meister zeitlich voneinander getrennt, denn Wagner war 39 Jahre jünger. Einmal ist Wagner Spontini persönlich begegnet. Wagner hat darüber in seinen „Erinnerungen an Spontini" berichtet. Es war im Jahre 1844, als Wagner eine sorgfältig vorzubereitende Wiederaufnahme der *Vestalin* auf das Repertoire des Dresdener Hoftheaters beschlossen hatte. 1842 war Spontini von Berlin nach 22jähriger Tätigkeit verabschiedet worden, und mit seinem Weggang endete jene Periode der deutschen Operngeschichte, in welcher italienische Meister führende Posten einnahmen. 1841 war der Dresdener Hofkapellmeister Francesco Morlacchi gestorben, der Weber noch manchen Verdruß bereitet hatte. Ein Jahr später starb auch Joseph Rastrelli. Es ist das Jahr, in dem Richard Wagner Königlich-Sächsischer Kapellmeister wurde. Spontini stellte in seinen letzten Lebensjahren eine unglückliche und sehr absonderliche Erscheinung dar. In seinen „Erinnerungen an Spontini"[2] hat Wagner diese Erscheinung persifliert; er tut es mit sichtlichem literarischem Vergnügen und schreibt eine satirische Novelle

---

[1] *Richard Wagners Gesammelte Schriften*, hg. von Julius Kapp, Leipzig o. J. (zit. RWS), Bd. VIII, S. 97 ff.

[2] RWS II 37.

im Stile E. Th. A. Hoffmanns, deren Held die skurille Figur des alten Meisters ist; er schreibt sie witzig und boshaft. Wagner übertreibt, um seinen Schilderungen Pointen zu geben, ganz offensichtlich; zum Beispiel läßt er Spontini ein Orchester fordern, in welchem er die nötige Anzahl vorzüglicher Instrumente voraussetzt, um, wie er sich ausdrückte, „le tout garni de douze bonnes contre-basses" zu sehen. Nun kennen wir den Originalbrief seit der Veröffentlichung der Sammlung Burrell. Dort heißt es: „Ich mache daher nur einige Feststellungen, die aber keineswegs als Forderungen aufzustellen sind: 1. 12 erste Violinen, 12 zweite Violinen mit direkt dahinter placierten 10 Violen, das Ganze umgeben von acht bis zehn eng nebeneinander gestellten Celli und 6 bis 7 ausgezeichneten Kontrabässen [excellentes contra-basses] ist das Minimum, das bei der Größe und Höhe Ihres Auditoriums für große Opern erforderlich ist"[1]. Am Schlusse seiner „Erinnerungen" offenbart sich aber Wagners wahre Empfindung, nämlich seine nichtsdestoweniger große Hochachtung für den verstorbenen Meister: „Offenbar hatte ich nur seine Karikatur kennengelernt; die Anlagen zu einer so auffallenden Übertreibung des Selbstbewußtseins mögen allerdings schon aus dem in seinen rüstigen Jahren von ihm bewährten Charakter nachweislich sein ... Was ihn dagegen zu so maßloser Selbstüberschätzung getrieben hatte, sein Vergleich mit denjenigen Kunstgrößen, welche jetzt ihn verdrängten, konnte, wenn ich ihn meinerseits ebenfalls anstellte, nicht minder zu seiner Rechtfertigung dienen, denn in seiner Verachtung dieser Größen fühlte ich in meinem tiefsten Innern mich ihm verwandter, als ich damals laut gestehen mochte". Diese beiden Gegner waren Meyerbeer und Mendelssohn, die Spontini als „deux juifs errants" bezeichnete, während er die modernen Italiener Rossini, Donizetti einfach nur „cochons" nannte. Mendelssohns Musik bezeichnete er mit der wegwerfenden Bemerkung: „C'est de la Berliner Singakademie". Wahrscheinlich hat Wagner, als er diese novellenhafte Erinnerung schrieb, Heinrich Heines „Musikalische Berichte aus Paris" und aus diesen den Spontini betreffenden Bericht vom 12. Juli 1840 gelesen, in dem Heine den alten Spontini in der niederträchtigsten Weise verhöhnt als „trauriges Phänomen der Eitelkeit", niederträchtig deshalb, weil Heine hier seinen ungemein scharfen Witz und seine hohe satirische Begabung am falschen Gegenstand ausübt.

Wagner hatte für Spontini zunächst als Orchesterleiter und Dirigent tiefe Bewunderung. Er übernahm die von Spontini damals in Dresden geforderte Aufstellung des Orchesters[2]. Als er während seiner peinvollen Wartezeit in Berlin 1836 eine Aufführung der *Ferdinand Cortez* unter eigener Leitung Spontinis hören konnte, da empfand er diese als Entschädigung[3]. Besonders beein-

[1] *Richard Wagners Briefe. Die Sammlung Burrell,* hg. und kommentiert von J. N. Burk, Frankfurt 1953, S. 295 ff.

[2] RWS II 37.

[3] C. F. Glassenapp, *Das Leben Richard Wagners,* Leipzig 1910–1923 (zit. Gl.), Bd. I, S. 268.

druckte ihn die merkwürdige, fast militärische Präzision der szenischen Massenevolutionen: „Der Taktierstab des schwer zu befriedigenden maestro war hier zum unfehlbar regierenden Herrscherstab und Szepter geworden". 1869 beklagt er, daß in Berlin an der Hofoper die letzte Spur der Spontinischen Präzisionstradition geschwunden sei[1].

Mit den Werken Spontinis war Wagner schon früh vertraut. In einem der ersten Konzerte, in dem Wagnersche Musik erklang, im Gewandhaus in Leipzig im April 1832, wurde eine Szene und Arie von Richard Wagner, ein nicht überkommenes Jugendwerk aufgeführt, neben Spontinis *Nurmahal*-Ouvertüre[2]. Spontini hat seinerseits 1844 bei seinem Besuch in Dresden die zwanzigste Aufführung des *Rienzi* erlebt.

Über Spontinis Werke und den Einfluß, den sie auf Wagner genommen haben, hat sich der Bayreuther Meister öfters geäußert. 1879 sagte er im Gespräch mit Hans von Wolzogen: „Die lang ausgedehnte Form der italienischen Opernkomponisten wie Cherubini und Spontini, konnte nicht aus dem deutschen Singspiel hervorgehen, sie mußte in Italien entstehen . . . hiervon haben Auber, Boieldieu und auch ich viel gelernt"[3].

Allerdings betont Wagner immer wieder seinen historischen Abstand von dieser Musik, nicht nur der Musik Spontinis. Auch an Mozarts Kompositionen tadelt er die Bindung an den zeitgenössischen Stil (eine Bindung freilich, der alle Kunst unterliegt, auch die Kunst Wagners natürlich). Es ist verständlich, daß Wagner die Bindung Spontinis an einen für veraltet gehaltenen Stil angesichts der Libretti Spontinis mit ihrem „lieto fine" stark empfindet. Der Klassizismus der neapolitanischen Kaiserzeit und das „Chantez, dansez" der Opernschlüsse Spontinis gehören einer anderen Geschichtsperiode an, als Wagners Auffassung des Dramas, auch schon in der Zeit des *Rienzi*. Diesen ihm selbst fernen Klassizismus hebt Wagner hervor, als er 1871, vier Jahrzehnte nach der Aufführung von Aubers Oper *Die Stumme von Portici*, schreibt: „Die Pariser große Oper . . . teilte sich uns immer nur noch im pathetischen Pompe der Vestalin usw. mit und erschien uns, alles in allem mehr italienisch als französisch. In ihr herrscht Steife und Frost: Der geheime Fluch des Steifen, Langweiligen lag auf diesem Genre. Aber dieses hörte nun plötzlich auf, als die ‚Stumme' kam. Hier war eine große Oper"[4].

Diese Wendung zum Realismus hinderte aber weder Wagners Bewunderung für Spontini, noch seine Bewunderung für Gluck, dessen Ideale Spontini weiter vertreten hatte. Eine der Großtaten Wagners war die Aufführung der *Iphigenie in Aulis* von Gluck 1846 in Dresden. Dabei bekam er zunächst die Partitur in die Hand, nach welcher Spontini die Oper in Berlin aufgeführt hatte. Die

---

[1] Gl. II 65.
[2] Gl. I 152.
[3] Gl. I 204.
[4] Gl. I 124.

Spontinischen Arrangements der Partitur, durch welche Wagner über die ursprünglichen Intentionen des Meisters getäuscht zu werden fürchtete, verwarf er[1], bearbeitete aber das Werk nach der alten Pariser Ausgabe von 1779, bei welcher er ebenfalls den Deus ex machina beibehielt, indem er die Göttin Artemis erscheinen ließ, welche die Tochter des Atreus in das ferne Land entrückt. Damit hat er das „Chantez, dansez" als Opernschluß allerdings umgangen. Gluck selbst hatte in späteren Aufführungen das Erscheinen der Göttin angedeutet. Aber auch Wagner hat wie Spontini in die Komposition Eingriffe vorgenommen durch unglückliche Kürzungen und instrumentale Vorklänge aus *Lohengrin*.

In vielem blieb Wagner Spontini gegenüber kritisch. In seinem Aufsatz über die Ouvertüre in der „Gazette musicale" 1841[2] schrieb Wagner: „Die Geschichte des Potpourris beginnt in einem gewissen Sinne mit der Ouvertüre zur Vestalin von Spontini: Welche glänzenden und schönen Eigenschaften man diesem interessanten Tonstücke auch zuerkennen muß, so finden sich doch in ihm bereits die Spuren jener leichten und oberflächlichen Manier in der Ausführung der Ouvertüre, welche die vorherrschende der meisten Opernkomponisten unserer Zeit geworden ist. Um den dramatischen Gang einer Oper im voraus zu zeichnen, handelte es sich nicht mehr darum, ein neues, künstlerisch in sich abgeschlossenes, musikalisch konzipiertes Gegenbild zu geben, sondern man las hier und dort die einzelnen Effektstellen der Oper weniger um ihrer Wichtigkeit als ihrer Gefälligkeit willen zusammen und reihte sie in banaler Aufeinanderfolge sich Glied um Glied an". Trotzdem blieb Wagner ein Bewunderer Spontinis. Seinem Schüler Anton Seidl führte er 1877 Spontinis Ouvertüre zu *Olympia* vor[3]. Es sei „prächtiges Zeug": Man sehe förmlich die Diadochen einziehen. „Es steht ganz merkwürdig zwischen Gluck und Rossini; es ist der Struktur nach ganz Gluckisch und hat die Kadenzjägerei [von dieser unhistorischen Betrachtungsweise Wagners haben wir schon gesprochen] wie sie sonst vor Rossini keiner aufweist. Aber es hat Charakter, man sieht: Ein stolzer Kerl, der keinen Spaß versteht, der alle seine Orden ansteckt. Was doch der Glaube an sich macht, wie decidiert drastisch das alles ist, wenn man es zum Beispiel mit Brahms vergleicht."

An einem wundervollen Sommerabend in der Zeit der Komposition des *Parsifal* in Wahnfried am 5. Juli 1878 forderte Wagner damals seinen jungen Amanuensis Anton Seidl auf, der anwesenden kleinen Gesellschaft den Siegesmarsch aus *Olympia* vorzuspielen; da dieser nicht gleich dazu zu bewegen war, suchte er selbst den Klavierauszug aus seiner Bibliothek hervor und brachte in seiner belebenden Weise erst den Marsch, dann die Ouvertüre zum Vortrag, sich unter dem Spielen noch beständig über die geräuschvolle Einförmigkeit ihres Aufbaus amüsierend. So bekannte der Meister noch in spätesten Zeiten gerne seine von

[1] Gl. II 209.
[2] RWS VII 129.
[3] Gl. VI 68.

je gehegte Vorliebe für dieses Spontinische Werk[1]. In dem genannten Gespräch am 12. Januar 1879 äußerte Wagner noch: „Mein Schlußchor im ersten Akt des Lohengrin z. B. stammt vielmehr von Spontini als von Weber“[2].

Noch in den letzten Jahren wies Richard Wagner mit Nachdruck auf Spontini hin, als er nämlich in Neapel am 21. April 1880 das Konservatorium besuchte, wo ihm nach feierlicher Begrüßung *La Bataille de Marignano* von Jannequin von dem Schülerchor mit 250 Stimmen und eine Violinsonate Corellis von acht Geigen, wie versichert wird, in trefflichem Zusammenspiel mit tadelloser Präzision im unisono(!) vorgetragen wurden. Am folgenden Tag schrieb er dem Präsidenten, dem Herzog von Bagnara, einen Dankesbrief, in dem er einen Plan für eine Opernschule am Konservatorium von Neapel entwarf. Er empfahl für die Schüler des Gesangs und der dramatischen Komposition das Studium eines Meisterwerks von Mozart. „In Bezug auf das tragische Genre würde ich zunächst die beiden Iphigenien von Gluck und schließlich die Vestalin von Spontini empfehlen: Es ist des Konservatoriums von Neapel, seiner vornehmen Überlieferung und seiner gegenwärtigen vorzüglichen Mitglieder würdig, das Beispiel einer strengen Beobachtung wahrer Kunstübungen zu geben und durch Vermittlung seiner Zöglinge dem italienischen Publikum nicht dasjenige darzubieten, was es in unseren Theatern zu finden gewohnt ist, sondern das, was man gerade dort nicht findet: den Stil!“[3].

Suchen wir nun in den Opern und Musikdramen Wagners nach den Spuren des Eindruckes, den Wagner von Spontinis Opern erhalten hat, so müssen wir umsichtig zu Werke gehen. Der junge Wagner schwankt in seinen frühen Opern zwischen zwei Gruppen von Komponisten und Stilen. Die deutschen Romantiker, Beethoven und Weber nennt er selbst als Vorbilder für die *Feen* von 1833. Von Beethoven ist wenig zu spüren, dafür mehr von Marschner, den Wagner hochschätzte, „den man sehr zu Unrecht nur für einen Nachfolger Webers hält“. In seiner nächsten Oper, *Das Liebesverbot* (1835), zeigt sich eine ganz andere Richtung. Wagner selbst sagt: „Französische und italienische Anklänge zu vermeiden, gab ich mir nicht die geringste Mühe“[4]. Die Bezeichnung ist sehr unbestimmt. Unter den Franzosen ist es Auber, der vor allem Vorbild wird, daneben schon Meyerbeer, über dessen Musik Wagner schrieb, sie sei nicht Meyerbeerisch, sondern Rossinisch, Bellinisch, Donizettisch und Spontinisch[5]. Diese Komponisten beherrschten, zusammen mit Adolphe Adam, in den Jahren 1820 bis 1850 unter den Ausländern die deutsche Bühne, Auber allein mit 16 Opern. Einen spezifisch Spontinischen Einfluß auf das *Liebesverbot* herauszufinden, dürfte sehr schwer sein. Nicht die Vokabeln sind maßgeblich, sondern

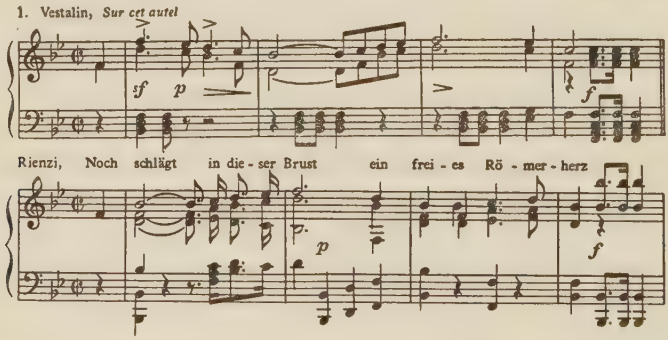
[1] Gl. II 13.
[2] Gl. I 204.
[3] Gl. VI 335.
[4] RWS I, Autobiogr. Skizze, 1842, S. 47 f.
[5] RWS VIII 99.

der Geist, und dieser ist schon durch das Textbuch ein völlig anderer. Er ist frivol, teilweise humoristisch, er zeigt nichts von der noblen Größe Spontinischer Tragik. Hier sind eher Rossini und Auber wirksam geworden. Allerdings ist diese Oper mehr als ein Talentbeweis des jungen Wagners, es ist ein genialisches Werk, das seine Vorbilder in höchst eigener Umschrift übersteigert. Innerhalb der Entwicklung Wagners ist es von besonderer Wichtigkeit, daß der junge Meister hier das Leitmotiv, eben das *Liebesverbot*-Motiv, in einer selbst den Rienzi überbietenden Weise geistreich verarbeitet.

Hector Berlioz nannte Rienzis Gebet auf dem Capitol und den Siegesmarsch „eine wohlgeformte freie Nachahmung des prachtvollen Marsches in Spontinis Olimpia". Berlioz kannte nicht nur die Werke Spontinis, er war sogar ein glühender Bewunderer des Meisters, und seine begeisterten Hinweise auf Einzelheiten in Spontinis Opern sind von hohem Interesse[1].

Im *Rienzi* (1839) ist der hochgestimmte Stoff mit seiner tragischen Größe, in dem nicht wie üblich eine Liebesgeschichte den Inhalt bildet (denn Rienzis Braut ist Rom), dem Spontinischen dramatischen Ideal verwandt, wenn auch bei Wagner alles dynamischer ist. Es ergeben sich aber viele stimmungsmäßig Zusammenhänge. Die darzustellenden kriegerischen Klänge mußten bei Wagner Erinnerungen an Spontini auslösen. So haben die Trompeten der Ouvertüre zu *Olimpia* vielfach den Klangcharakter des *Rienzi* geformt. Spontini habe viel Gutes, den Theatereffekt und musikalischen Kriegslärm verstände er prächtig, hatte Beethoven zum Organisten K. G. Freudenberg geäußert[2].

So sind als Nachwirkung des Zeitalters der napoleonischen Kriege die Spontinischen kriegerischen Märsche, Aufzüge und Kriegsszenen nicht nur im *Rienzi*, sondern in den Opern der Zeit ständig nachgeahmt. Wie sehr über das Typische solcher Stücke hinaus im *Rienzi* auch Spontinische Marschmotive zu finden sind, zeigt etwa das Terzett „Noch schlägt in dieser Brust" gegenüber dem Duett aus der *Vestalin* „Sur cet autel".



[1] Gl. II 18. – Hector Berlioz, *Literarische Werke*. Erste Gesamtausgabe, VIII. Buch: *Abendunterhaltungen im Orchester*, Leipzig 1909; Dreizehnter Abend, Spontini. Biographische Skizze, S. 185 ff.

[2] A. W. Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, V. Bd., Leipzig 1908, S. 224.

Wagners persönliche Note setzt sich freilich gegenüber den italienischen Vorbildern stärker durch, und mehr von Spontini ist etwa in Marschners *Lucretia* und *Templer und Jüdin* zu finden. Spontini hat auf seine Zeit und Nachfolger nicht nur in Stoff und Stimmung, sondern auch im Aufbau Einfluß ausgeübt. Über das Glucksche Verfahren hinaus, Rezitativ, Arioso, Arie, Chöre zur Szene zu verschmelzen, hat er den raschen Wechsel von kurzen Rezitativen, Ariosi, Arien und Chören nach dramaturgischen Gesichtspunkten zur Meisterschaft ausgebildet. Die Form der Spontinischen Arie verdiente eine Untersuchung. Bei ihm, wie bei Zeitgenossen, wird die dreiteilige Arie so gebaut, daß an zweiter Stelle ein ganz neuer, in Tempo, Takt und Tonart unterschiedener Teil zu stehen kommt und an Stelle des Dacapo zwar das alte Tempo und die Tonart, aber neue Themen folgen. Die Arie ähnelt darin, in stark verkleinerter Form dem Concertino, jener Umbildung des Sonatenzyklus in Art eines Satzes[1], in welchem der erste Teil als Exposition den ersten Satz, ein zweiter Teil an Stelle der Durchführung den langsamen Satz und an Stelle der Reprise ein dritter Teil mit neuer Thematik den Schlußsatz vertreten. Spontini lockert die Form beträchtlich und wechselt sie ständig. In den Rezitativen der *Vestalin* überwiegt, trotz der Orchesterbegleitung, oft noch der Seccocharakter mit dem parlando auf einem Ton und Schlußformeln wie *a' a' b' g'*, oder *d' d' c'' b' b'* (mit appoggiatura *c' b'*). Dazwischen wird durch weitere Intervalle, durch melodische Wendungen und endlich durch echte Accompagnati über durchgeführten Begleitmotiven das Rezitativ lebendig und dramatisch gestaltet[2]. Spontini hat hier von der *Vestalin* bis zur *Agnes von Hohenstaufen* eine reiche Entwicklung durchgemacht, die sich in der *Agnes* geradezu dem späteren Wagner nähert[3]. Im *Rienzi* wird auf der zeitlichen Grundlage der *Olimpia*-Rezitative von Wagner eine hohe dramatische Wirkung erzielt. Spontini war von der *Vestalin* an ein Virtuose des Rezitativs, wogegen die Pariser Sänger seine Rezitative zunächst für unsangbar erklärten[4]. Diese Spontinische Art der zwischen den Mitteln wechselnden Gestaltung der Szenen mit ungeheuerem Crescendo hat ihre Wirkung auf Wagner nicht verfehlt!

Der *Fliegende Holländer* (1841) schließt eher wieder an die Linie der *Feen* und damit der deutschen Romantiker an, wenn auch auf einer höheren Ebene mit ganz neuen, gewaltigen Ausdrucksmitteln, zu denen vor allem die Chromatik gehört, und geistig mit einer völlig neuen, dem älteren Theater fremden Naturempfindung. Berlioz lobt besonders die feine Harmonik Spontinis und behauptet, daß Spontini der erste gewesen sei, welcher mit Kühnheit die sogenannten harmoniefremden Töne und die enharmonischen Verwechslungen in

---

[1] H. Engel, ZfMw XV, 1932/33, S. 232.

[2] H. Nathan, *Das Rezitativ in den Frühopern Richard Wagners. Beiträge zur Stilistik des Opernrezitativs in der ersten Hälfte des 19. Jhs.*, Diss. Berlin 1934.

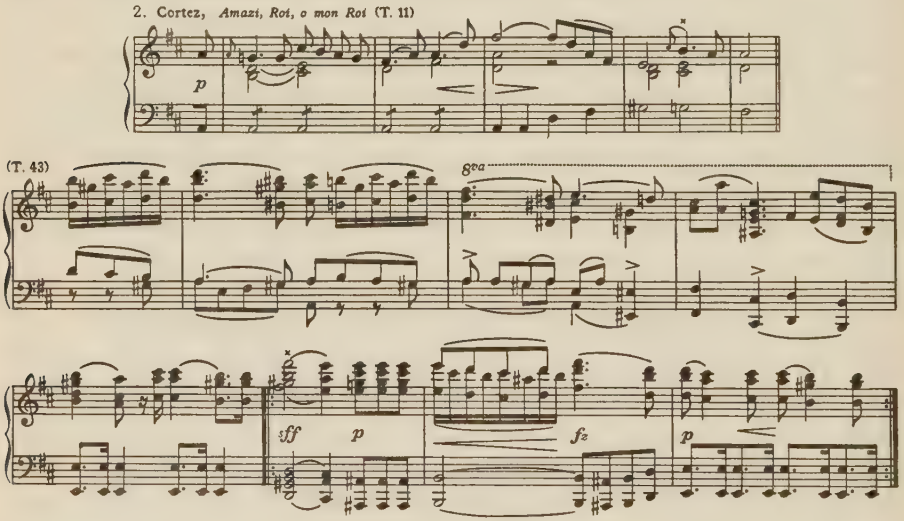
[3] H. Engel, *Agnese di Hohenstaufen di Spontini*, Atti del Primo Congresso Internazionale di Studi Spontiniani, Fabriano 1954, S. 125 ff.

[4] Berlioz, a. a. O., S. 191.

die dramatische Musik eingeführt habe[1]. Dies mag nur für die italienische und französische Oper gelten, denn die deutsche romantische Oper war harmonisch neuartiger. Neuartige Harmonie findet sich auch in Spontinis *Nurmahal.*

Spontini hat auf Wagner besonders in der Gestaltung reich bewegter und von Chören getragenen Szenen eingewirkt, ebenso mit der entsprechenden wirkungsvollen und oft lärmenden Instrumentation. Solche Wirkung ist nicht nur, wie im *Rienzi*, unmittelbar zu hören, sie läßt sich auch als mittelbare nachweisen. Die beiden gegensätzlichen Chöre der Matrosen des norwegischen Hafens und der Matrosen des Gespensterschiffes im *Holländer* haben ein Vorbild nicht in der Musik, sondern im szenischen Prinzip im ersten Akt des *Cortez* in den Chören der Mexikaner und ihrer spanischen Gefangenen.

Die Wirkung der Spontinischen Musik und Szenengestaltung erstreckt sich aber bis in die Musikdramen hinein. Wagner selbst hat, wie oben erwähnt, geäußert, der Schlußchor des I. Aktes von *Lohengrin* stamme vielmehr von Spontini als von Weber. In der Tat ist in diesem Finale die Wirkung musikalischer Vorbilder Spontinis zu erkennen. Ich weise auf den großen Chor im *Cortez*, dessen schwärmerische Musik in der *Lohengrin*-Tonart A-dur mit diesem Werk wesensverwandte Züge zeigt, aber auch Ähnlichkeit in der häufigen und nachdrücklichen Verwendung des Nonenakkordes, oder hier zunächst des Terz-Quart-Sext-Akkordes, und selbst in melodischen Anklängen:



Diese Verwandtschaft ist noch viel deutlicher im religiösen Marsch aus *Olimpia*, dessen Bedeutung Spontini dadurch hervorhebt, daß er ihn nach dem ersten Akt im Finale des dritten Aktes wiederholt: Tonart, Art der thema-

[1] Ebenda, S. 142.

tischen Erfindung, Figuration im Baß, betonte Nonenakkorde, chromatische Modulationen sind überaus ähnlich:

3. Olimpia, Marsch

8va ff tr sempre loco 8va tr f f Da Capo al f

Lohengrin 8va sempre ff c. 8va

Die Szene der Julia in der *Vestalin* hat Wagner mehrfach erwähnt, sie hat ihm offenbar großen Eindruck gemacht. Nicht zu Unrecht hebt Berlioz ihre Großartigkeit mit schwärmerischen Worten hervor[1].

Im ersten Höhepunkt dieser Szene, nach der ergreifenden, noch Gluckschen Geist atmenden Arie in c-moll der Julia („Impitoyables dieux"), deren Schluß durch ein Rezitativ unterbrochen ist, hört Julia ihren Namen durch Lucinius rufen. Zweimal ertönt der Ruf, beidesmal sequenzartig gesteigert mit einem alterierten Akkord, der auf die phrygische Kadenz zurückgeht:

4. Vestalin

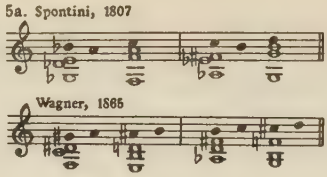
Licinius Julia Licinus

Ju - li - a! Je l'en - tend. Ju - li - a!

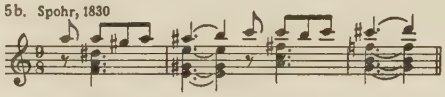
pp sf ff pp

[1] Ebenda, S. 195.

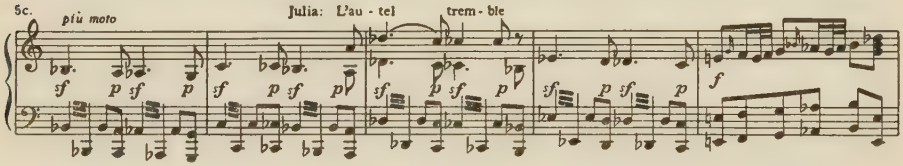
Akkordfolge und Sequenz sind eine unmittelbare Vorstufe, ein einfacheres Vorbild des *Tristan*-Akkordes (Beispiel 5a).



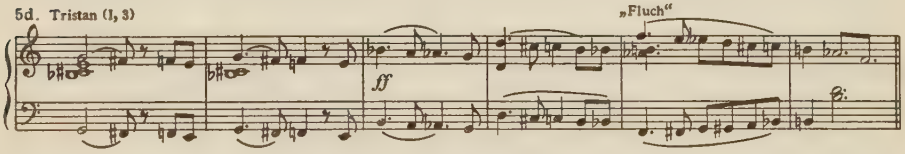
Das hier aufgezeigte Spontinische Vorbild tritt damit dem von Louis Spohr im *Alchimist* im selben Jahr (1807) gebotenen Vorbild (Beisp. 5b) an die Seite.



Diese Ähnlichkeit gewinnt noch stärkere Bedeutung, wenn man sieht, daß auch das zweite hier verwandte Motiv uns nicht unbekannt ist (Beisp. 5c).



Auch dieses Motiv steht notengetreu, nur in schnellerem Tempo im *Tristan* (Beisp. 5d).



Zufall kann das nicht sein! Wagner hat diese bedeutende Szene Spontinis in sich aufgenommen, sie schwebt ihm unbewußt bei der Komposition vor im Musikdrama, das in ähnlicher Weise eine tragische, von der Welt verbotene Liebe schildert. Nicht der Akkord, der sich bei Mozart und in anderen Stellen bei Spohr vorgebildet findet, sondern seine szenische Verwendung ist hier von Wichtigkeit.

Es begegnen, wie gezeigt wurde, nicht nur allgemeine Ähnlichkeiten harmonischer und melodischer Art, nicht nur Ähnlichkeiten im Charakter ganzer Szenen, sondern es finden sich deutliche Spuren, die von Spontini zu Wagner

führen[1]. Sie lassen erkennen, daß Wagner den um eine Generation älteren Opernkomponisten nicht nur gekannt und mit Worten gepriesen, sondern daß er Erinnerungen an besonders eindrucksvolle Szenen und ihre Musik bis in die Zeit der großen Musikdramen in seinem Herzen bewahrt hat.

---

[1] WAGNER schrieb am 1. Jan. 1847 an E. HANSLICK (Gl. I 216): „Dem, was sich Spontini im zweiten Akt der Vestalin (Szene der Julia) und Weber . . . bot, konnten beide nur mit jener so getadelten ‚verminderten Sept-Akkord-Musik' entsprechen, und ich meinesteils muß wenigstens an dem, was unsere Vorgänger geleistet, hier unsre Grenze der Musik erblicken." Es waren aber keine verminderten, sondern sehr alterierte Septakkorde!

Untersuchungen über die Klangabläufe angeschlagener Glocken

von

HANSPETER REINECKE

Seit mehr als einem halben Jahrhundert bemüht sich die musikalische Akustik darum, die Gesetzmäßigkeiten der musikalischen Klänge zu erforschen und so der Tonpsychologie wie auch der allgemeinen Wahrnehmungspsychologie Unterlagen zu liefern für weitere Untersuchungen im Hinblick auf die Welt der Hörwahrnehmung.

Nachdem Hermann von Helmholtz in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts die systematische Erforschung der – vor allem musikalischen – Klangwelt mit seiner „Lehre von den Tonempfindungen" in glänzender Weise eingeleitet hatte, bemühten sich in der Folgezeit eine Reihe namhafter Forscher sowohl von der Physik als auch von der Psychologie (die seinerzeit weitgehend eine Psychophysik war) her, die auf diesem Gebiete gewonnenen Erkenntnisse zu erweitern, zu korrigieren und sie der Musikforschung nutzbar zu machen.

Carl Stumpf, der seit 1894 das von Hermann Ebbinghaus in Berlin gegründete Psychologische Laboratorium leitete – unter seiner Leitung wurde es im Verlauf späterer Jahre zur Hochburg der systematischen Musikforschung –, leistete umfangreiche musikalisch-akustische Arbeit, die sich vor allem in seinem 1926 erschienenen Werk „Die Sprachlaute" manifestierte. Stumpfs Forschungen konzentrierten sich vor allem auf die Stimmklänge. Seine Arbeiten über die Vokalformanten sind bis heute von gleich hohem Wert geblieben.

Erich Schumann, einem Schüler Stumpfs und Max Plancks, dem späteren Berliner Ordinarius für Physik, gelang Ende der Zwanzigerjahre die exakte Formulierung der Formantgesetze, wie sie sich aus einer sehr großen Anzahl von Einzelanalysen vor allem an Blasinstrumenten ergaben[1].

Später – mit dem Aufkommen verfeinerter elektroakustischer Meßmethoden – finden sich vor allem in der technischen und physikalischen Literatur eine Reihe akustischer Einzeluntersuchungen, die zum Teil für die akustische Forschung von eminentem Wert sind, darunter auch eine ganze Anzahl von Arbeiten über Saiteninstrumente. Demgegenüber war die Untersuchung der sehr viel komplizierter schwingenden dreidimensionalen Gebilde wie Platten und Glok-

[1] *Physik der Klangfarben,* Habilitationsschrift Berlin 1929.

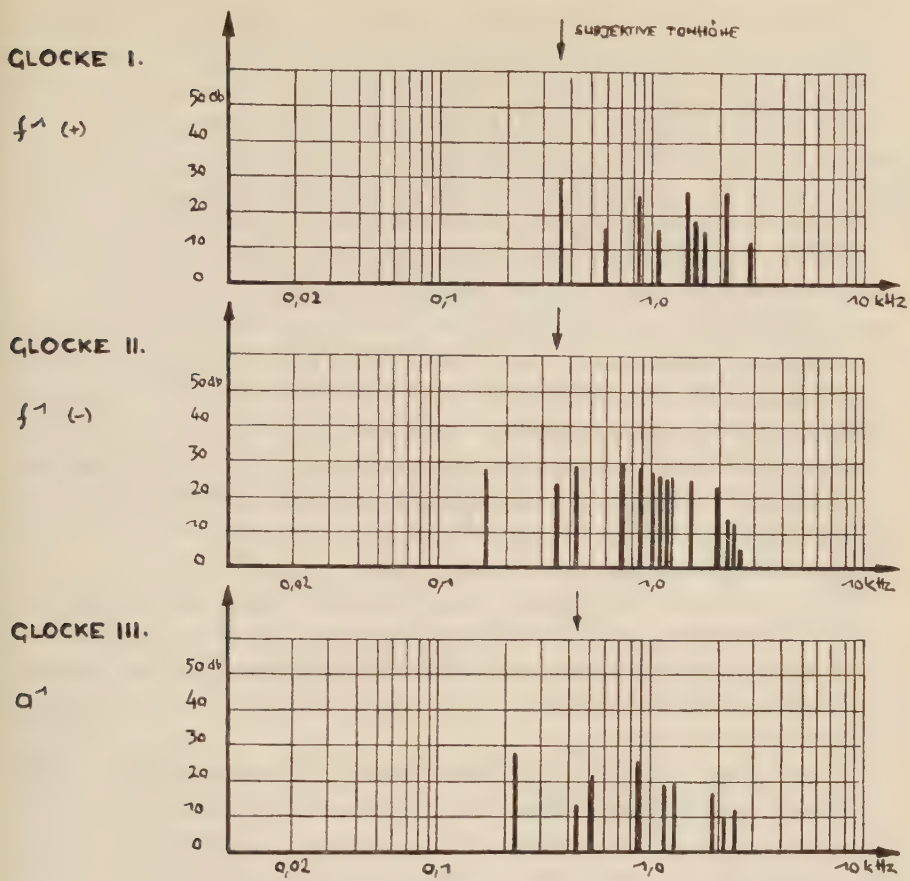


Abb. 1: Mittelwertspektren von Glockenklängen

ken, die jedoch im musikalischen Instrumentarium – vor allem Außereuropas – eine erhebliche Bedeutung besitzen, auf eine relativ geringe Zahl von Arbeiten beschränkt, nicht zuletzt wegen der sehr unübersichtlichen mathematischen Verhältnisse.

Neben einigen amerikanischen Arbeiten[1] hat vor allem nach dem letzten Kriege E. Thienhaus[2] dieses Problem in Angriff genommen. In dankenswerter Weise hat er in einem seiner Aufsätze begonnen, die physikalische und technische Begriffswelt der Glocken zu klären und zu definieren[3].

[1] Vgl. entsprechende Literaturhinweise bei F. Trendelenburg, *Akustik*, Berlin, Göttingen, Heidelberg 1950.

[2] Kongreßbericht Lüneburg 1950.

[3] E. Thienhaus, *Definitionen zur Glockenprüfung*, Akustische Beihefte 1952, S. 251ff.

Hier sollen die vorliegenden kurzen Untersuchungen anschließen, die im Jahre 1951 begonnen wurden mit freundlicher Unterstützung der Herren Dr. H. Kösters und Dr. H. Harz im akustischen Labor der Zentraltechnik des NWDR Hamburg und die erst jetzt zu Ende geführt werden konnten.

Indessen ist der musikwissenschaftliche Wert rein akustischer Untersuchungen zuweilen durch eine zu stark physikalische Problemstellung beeinträchtigt. So stellte sich im Laufe der Zeit heraus, daß die von der Akustik gebildeten Begriffe nicht immer ausreichen und dem Phänomen des „musikalischen Klanges" noch zu fremd sind, um dessen Klärung wirklich dienen zu können. So genügt weder der Begriff der Klangfarbe für die Erklärung der musikalischen Klangeigenart eines Instrumentes [1], noch reicht der Begriff der physikalischen „Intensität" aus – auch unter Einschaltung der Eigenschaften des Ohres –, um das Phänomen der musikalischen Lautstärke hinlänglich zu deuten [2].

Hinweis und Hilfe für eine angemessene Betrachtungsweise kann nur von der Psychologie her kommen, und zwar in diesem Falle von der Gestaltpsychologie. Denn es handelt sich bei den Phänomenen der Hörwahrnehmung – seien sie musikalischer oder allgemeiner Natur – um Inhalte, die durch akustische Klanggestalten ausgelöst werden, und nicht um psychische Korrelate eines von rein physikalischen Gesetzmäßigkeiten regierten akustischen Geschehens, deren Gesetzmäßigkeiten auf die Psyche übertragbar wären, wie die alte Psychophysik vielleicht noch annehmen mochte.

Daß dem so ist, läßt sich immer wieder leicht nachweisen, und es ergibt sich daraus die Forderung an die musikalisch-akustische Forschung, nicht mehr nur in erster Linie vom physikalischen Prinzip her an die Probleme heranzugehen, sondern vor allem die Forderungen einer psychologischen Betrachtungsweise zu berücksichtigen.

Auf das vorliegende Problem des Glockenklanges übertragen heißt das, daß zunächst einmal der Glockenklang möglichst angemessen und bildhaft dargestellt werden muß, um zu ermitteln, ob sich daraus nicht Erkenntnisse ableiten lassen, die das Typische enthalten, welches bei der Wahrnehmung eines Klangablaufes den Erlebnisinhalt „Glockenklang" auslöst – also das, was diesen von anderen Klängen zunächst unterscheidet.

Eines der bekanntesten und augenfälligsten Merkmale ist die unharmonische spektrale Zusammensetzung dieser Klänge, welche die Glocken mit allen dreidimensional schwingenden Körpern mehr oder minder gemein haben. Es soll an den Analysen einiger Glockenklänge gezeigt werden, daß – obwohl physikalisch exakt über die Klangstruktur immer noch sehr wenig gesagt werden kann – akustische Analysen insofern trotzdem einen Nutzen haben können, als sie Eigenarten des Klangablaufes zeigen, aus denen – trotz immer wieder sehr unterschiedlicher spektraler Zusammensetzungen der Klänge verschiedener Glocken – sich unverkennbare Charaktermerkmale des Glockenklanges ablesen lassen.

---

[1] Wie z. B. H. Backhaus erkannte, der zur Erklärung dieser Unzulänglichkeit die Ausgleichsvorgänge zu Hilfe nahm (*Über die Bedeutung der Ausgleichsvorgänge in der Akustik.* Zs. f. technische Physik, Jg. XIII, 1932, S. 31 ff.).

[2] Vgl. H. Reinecke, *Über den doppelten Sinn des Lautheitsbegriffes beim musikalischen Hören,* Diss. Hamburg 1953. (maschinenschriftl.)

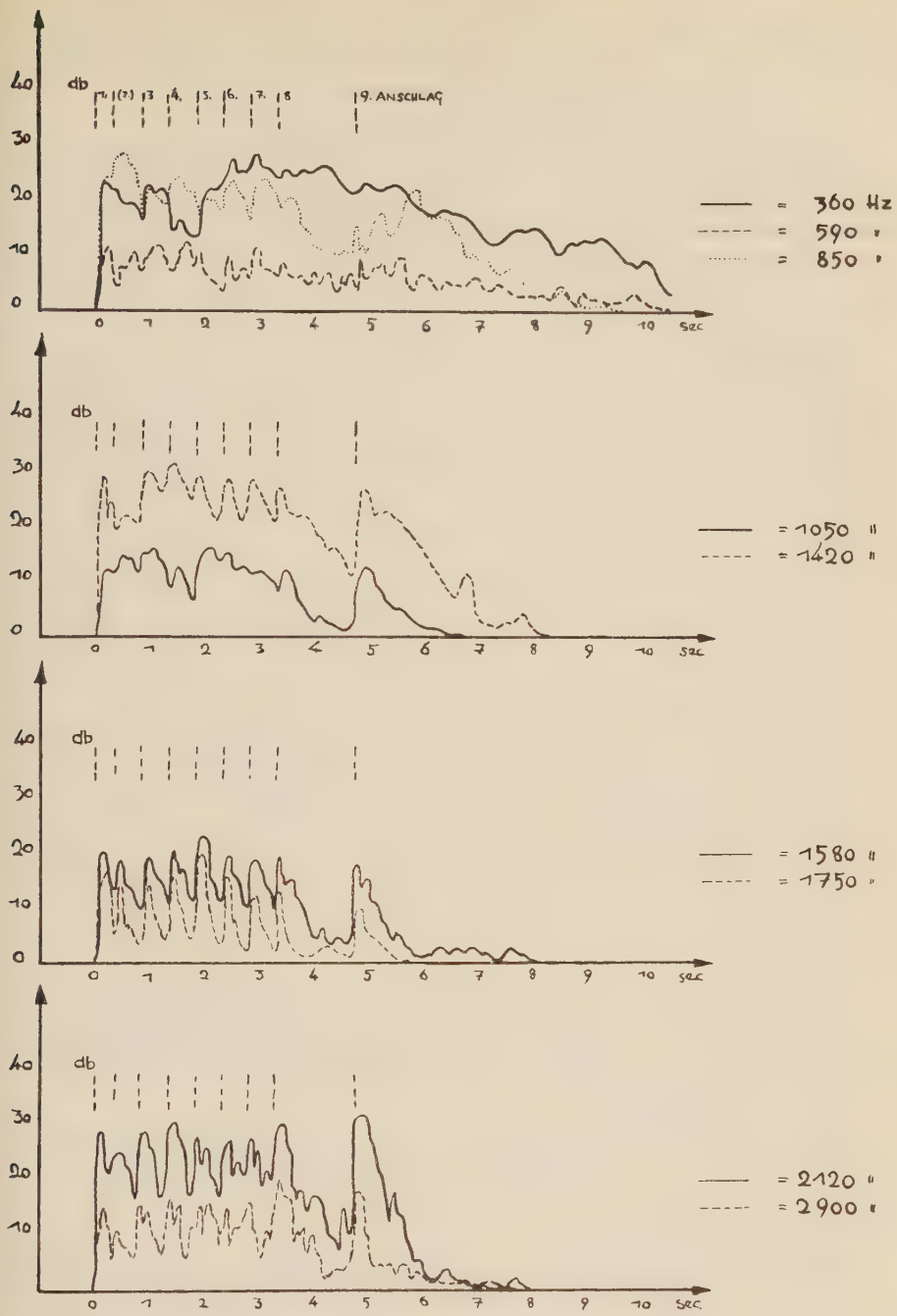


Abb. 2a: Teiltonamplitudenverläufe, Glocke I (Subjektive Tonhöhe =f′ (+)). Die Kurven zeigen jeweils den relativen Schalldruckverlauf der Teiltöne in *Dezibel* während mehrerer Anschläge und des folgenden Abklingvorganges.

Die Mittelwertspektren (Abb. 1) zeigen in sich große Verschiedenheiten. Zwei Glocken, die etwa in der gleichen subjektiven Tonhöhe erklingen (Glocke I und II), weisen sehr unterschiedliche Spektren auf, sie erklingen etwa auf f', während Glocke III den a'-Klang dominierend hören läßt[1].

Die Teilschwingungen liegen zueinander recht unharmonisch. Es wäre denkbar, muß jedoch späteren genauen Analysen überlassen bleiben, daß sich die Klänge jeweils als Überlagerungen zweier oder mehrerer harmonischer Spektren ansehen lassen. So kann man z. B. die Teiltöne Nr. 2, 3, 5 und 7 der Glocke I als Spektrum mit den Verhältnissen 2:3:5:6 auffassen und andererseits die Teiltöne Nr. 1, 4 und 5 als ein solches mit den Schwingungsverhältnissen 1:3:4. Entsprechend läßt sich bei den anderen Klängen verfahren[2]. Solche harmonischen Einzelspektren können eine besondere Bedeutung deshalb erhalten, weil aus ihnen die weiteren Töne der harmonischen Reihe – vor allem die dazugehörigen Grundtöne – mit einiger Intensität als subjektive Kombinationstöne entstehen können, die dem Hörer auch als stärker wahrnehmbare Teiltöne erscheinen können, obwohl sie objektiv nicht vorhanden sind.

Die weiteren Analysen (Abb. 2 a–c), welche den Amplitudenverlauf der Teiltöne im Zeitmaßstab bringen, zeigen die starken Schwankungen, denen diese Verläufe unterworfen sind. Während die unteren Teiltöne kaum eine merkliche Amplitudenbeeinflussung durch neue Anschläge aufweisen, sind mit höherer Frequenz die Komponenten in zunehmendem Maße gedämpft[3].

Besondere Bedeutung kommt jedoch – was hier vor allem auch gezeigt werden soll – den Schwebungen zu, die den ganzen Klangablauf in ständige Bewegung versetzen. Wenn man bedenkt, daß der Glockenklang, der eine beachtliche Intensität besitzt, zum großen Teil aus nicht zueinander in harmonischen Verhältnissen stehenden Teiltönen besteht und dieser Ablauf auf das mindestens bis zur 8. Potenz einer Potenzreihe nichtlinear arbeitende menschliche Ohr trifft[4], so entsteht im Ohr ein sich ständig wandelndes Gewebe von

---

[1] Dämpfungswerte der einzelnen Komponenten sind fortgelassen worden, weil sie sich aus den weiteren Analysen ergeben (Abb. 2a-c); vgl. E. Thienhaus, a.a.O.

[2] Jedoch muß hier betont werden, daß die Angaben der Schwingungszahlen nicht genau gemacht werden konnten, da die elektroakustische Analysiereinrichtung leider dazu zwingt, eine frequenzmäßige Unschärfe in Kauf zu nehmen.

[3] Vgl. E. Thienhaus, a.a.O.

[4] Vgl. die diesbezüglichen Veröffentlichungen H. Husmanns über seine Untersuchungen, die er im Zusammenhang mit dem Problem der Konsonanz über die Eigenschaften des Ohres angestellt hat, welche aus Hörversuchen eine Nichtlinearität des Ohres bis zur 8. Potenz als gesichert erscheinen lassen und zwar auch bei geringen Schallintensitäten.

Diese Ergebnisse sind insofern von weiterer Bedeutung, als sie die Erklärung des objektiv im Schallfeld nicht nachweisbaren „Schlagtones" einer Glocke im Sinne der Annahme von E. Meyer und J. Klaes (vgl. Trendelenburg, *Akustik,* (a.a.O., S. 128) erhärten, die diesen als subjektiven Kombinationston ansahen.

Vgl. auch A. T. Jones, *The Strike Note of Bells,* Journ. of ac. Soc. of Am. I (1930), S. 373 ff., ders., *Further studies of the Strike Note of Bells,* Journ. of ac. Soc. of Am. III (1931), S. 297 ff., H. Husmann, *Eine neue Konsonanztheorie,* AfMw IX,

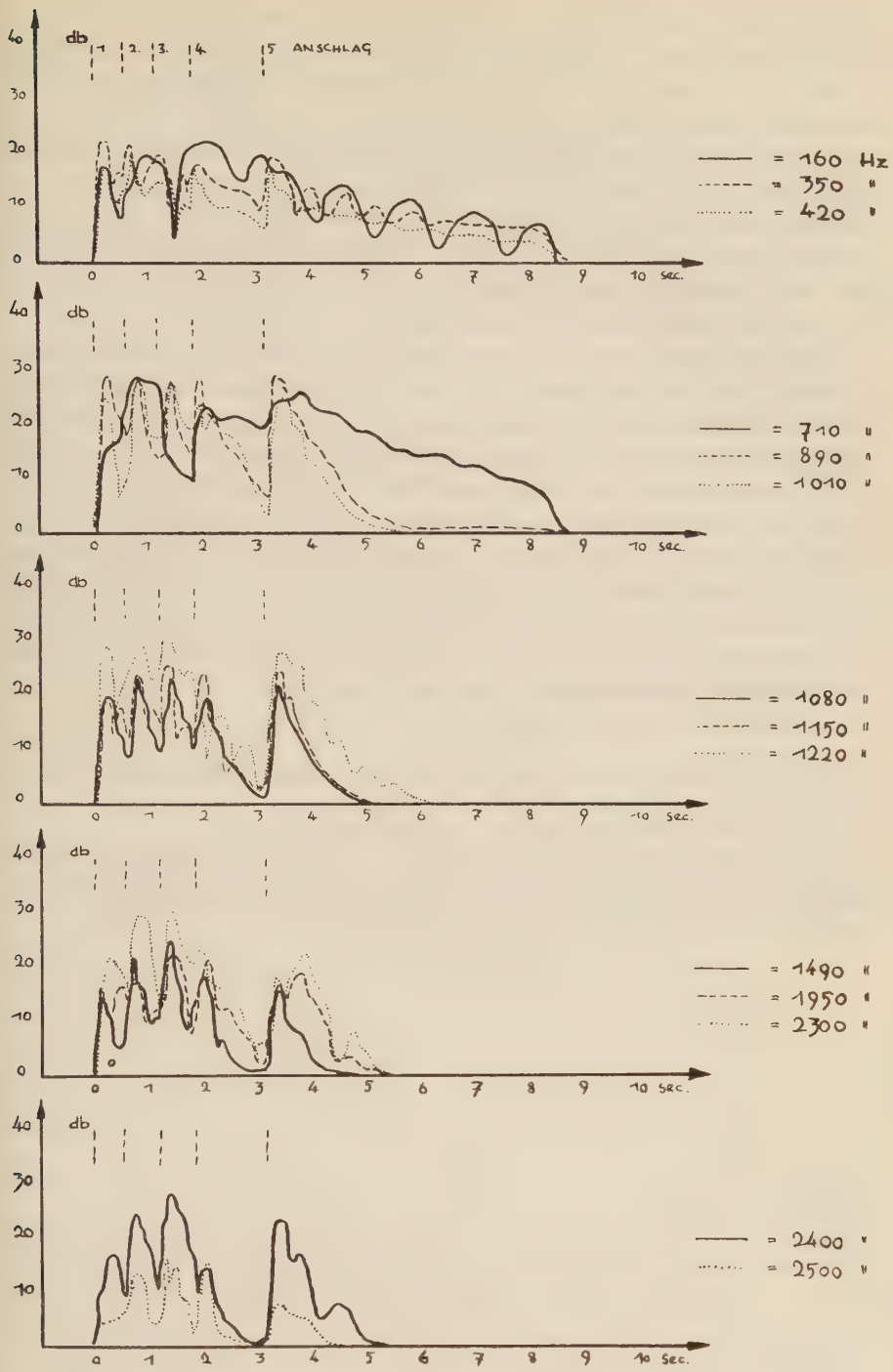


Abb. 2b: Teiltonamplitudenverläufe, Glocke II (Subjektive Tonhöhe = f′ (—))

objektiven und „subjektiven" Tönen, das sich über das gesamte Hörfeld verteilt und den oftmals so kollossalen und massiven Klangeindruck vermittelt.

Die Schwebungen, welche ein dichtes Nebeneinanderliegen mehrerer Teilfrequenzen nahezu gleicher Tonhöhe anzeigen[1], bilden offensichtlich ein sehr markantes Charakteristikum des Glockenklanges. So vor allem bemerkenswert ist die sehr stark schwebende „Unteroktave" (etwa 160 Hz) von Glocke II, deren Schwebungsfrequenz weniger als 1 Hertz beträgt, ferner die „Terz" (510 Hz) der Glocke III, die bei sehr schwacher Dämpfung überraschend gleichmäßig schwebt. Auch die höheren Teilfrequenzen dieser Glocke schweben sehr beachtlich (vor allem 880 Hz und 2100 Hz).

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß auch physikalisch so komplizierte Klänge wie die von schwingenden Glocken in ihrer Klanggestalt herausanalysierbare Charakteristika aufweisen, die für ihre Klangeigenarten entscheidend sind und sie von anderen Klängen grundsätzlich unterscheiden. Diese Unterscheidungsmerkmale liegen nicht ausschließlich im Klangspektrum, sondern – wie die Analysen ergeben – in der nach oben hin zunehmend stärkeren Dämpfung, sowie in den vielfältig auftretenden durch dicht nebeneinanderliegende Teiltöne erzeugten Schwebungen, die sich über alle Teiltonbereiche erstrecken können und eine sehr langsame Schwebungsfrequenz haben können. So entsteht aus mehreren Faktoren die Gestalt eines Glockenklanges, der trotz der möglichen Verschiedenheiten spektraler Zusammensetzung immer wieder seinen typischen Charakter aufweist[2].

1952, S. 219 ff., ders., *Vom Wesen der Konsonanz,* Heidelberg 1953, und *Der Aufbau der Gehörswahrnehmungen,* AfMw X, 1953, S. 95 ff.

[1] Über deren Entstehung vgl. u. a. E. Thienhaus, a. a. O.

[2] Die Untersuchungen wurden ausgeführt unter Verwendung eines Suchtonanalysators, dessen Trägheit bei einer Analysierschärfe von etwa 16 Hz außerhalb einer für die hier gestellten Anforderungen kritischen Größenordnung lag, sowie mit Hilfe eines Pegelschreibers System Bruel & Kjaer.

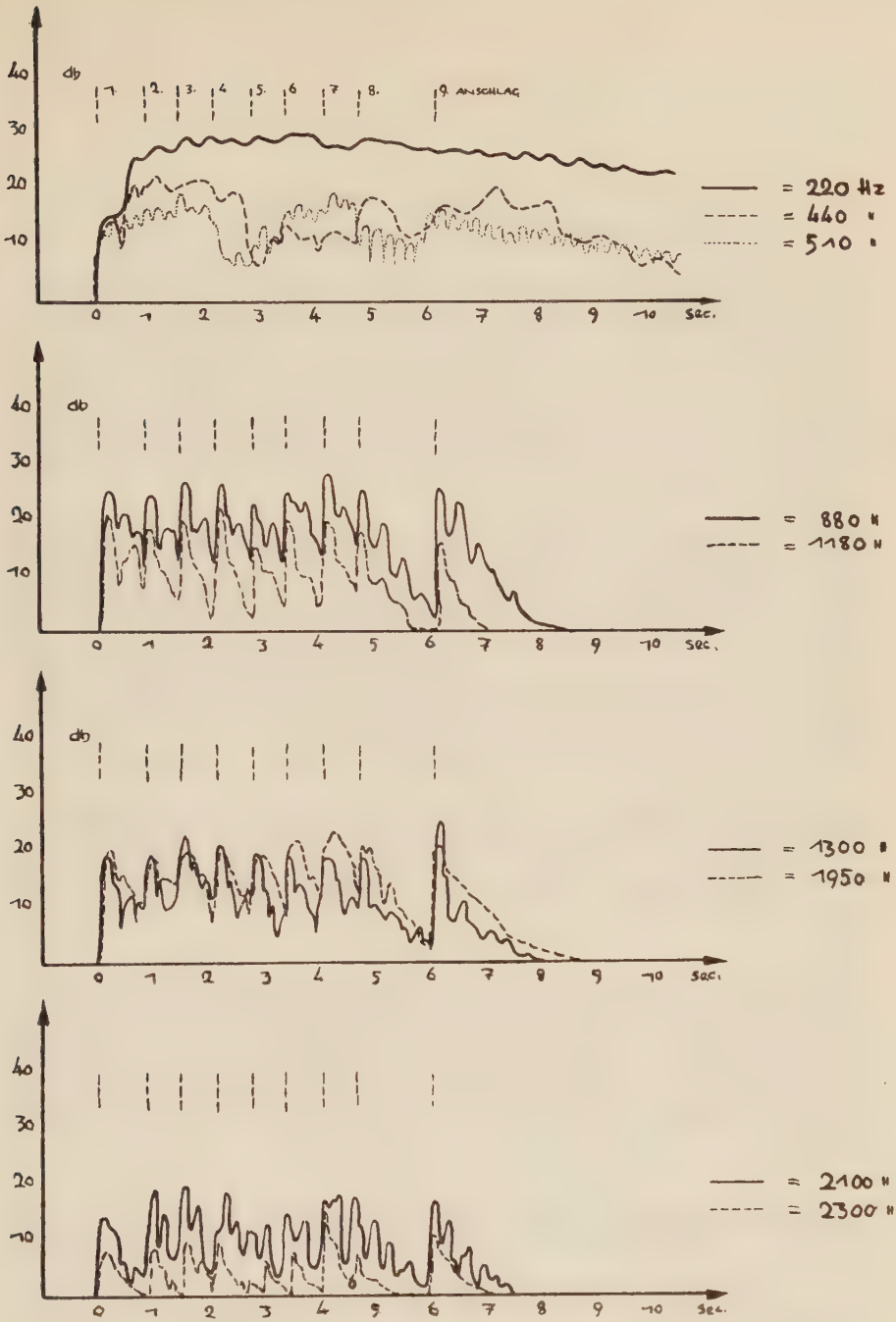


Abb. 2c: Teiltonamplitudenverläufe, Glocke III (Subjektive Tonhöhe = a′)

Die Verfasser der Beiträge

Werner Danckert. Geboren 1900 in Erfurt, Musikausbildung in Leipzig, musikwissenschaftliches Studium an der Universität Leipzig bei Hugo Riemann, Arnold Schering und Hermann Abert, an der Universität Erlangen bei Gustav Becking; 1924 Dr. phil. Erlangen. Habilitation 1926 an der Universität Jena, dort 1926 bis 1937 Lehrtätigkeit als Privatdozent. 1937 bis 1945 apl. Professor und Lektor an der Universität Berlin, 1943–45 vertretungsweise an der Universität Graz.

Walther Lipphardt. Geboren 1906 in Wiescherhöfen (Westf.). Studierte Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg bei Hans Joachim Moser und Heinrich Besseler und an der Universität Freiburg i. Br. bei Wilibald Gurlitt, Mittellatein bei Otto Schumann an der Universität Frankfurt a. M.; 1932 Dr. phil. Frankfurt a. M. Seit 1933 Musiklehrer an höheren Schulen, später Studienrat in Frankfurt a. M., seit 1947 auch Dozent an der Kirchenmusik-Abteilung der Frankfurter Musikhochschule.

Karl-Werner Gümpel. Geboren 1930 in Duderstadt (Eichsfeld); studierte Musikwissenschaft an der Universität Göttingen bei Rudolf Gerber und seit 1950 an der Universität Freiburg i. Br. bei Wilibald Gurlitt; 1955 Dr. phil. Freiburg i. Br.

Hans Engel. Geboren 1894 in Kairo (Ägypten); studierte in München an der Akademie der Tonkunst und an der Universität bei Adolf Sandberger; 1925 Dr. phil. München. Habilitierte sich 1926 in Greifswald, dort seit 1932 a. o. Professor; wirkte von 1936 bis 1945 an der Universität Königsberg i. Pr., zuletzt als o. Professor, und ist seit 1946 o. Professor an der Universität in Marburg/L.

Hanspeter Reinecke. Geboren 1926 in Ortelsburg (Ostpr.), studierte Musikwissenschaft in Göttingen bei Rudolf Gerber und in Hamburg bei Heinrich Husmann; 1951/52 als Akustiker am Hamburger Rundfunk tätig; 1953 Dr. phil. Hamburg. Seit April 1954 Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg.

Eine frühe Orgelmesse aus Castell' Arquato

von

KNUD JEPPESEN

Der Reichtum an wertvollen Handschriften und Drucken, der von jeher Italien eine bevorzugte Sonderstellung in der musikwissenschaftlichen Welt sicherte, erstreckt sich bekanntlich nicht nur auf die altberühmten großen Kulturstädte. Selbst in kleinen, entlegenen Ortschaften kommt man öfters in Bibliotheken, die in überraschender Weise Quellenmaterial von einzigartiger Bedeutung darbieten. Eine solche Bibliothek gehört der Hauptkirche von Castell' Arquato, einem mittelalterlichen, unansehnlichen Hügelstädtchen in der Emilia, nicht weit von Piacenza entfernt.

So viel mir bekannt, war der erste, der auf diese lokale Sachlage aufmerksam wurde, der verstorbene milanesische Musikforscher Gaetano Cesari. Er kam jedoch nicht persönlich dazu, über seinen Fund zu berichten, sondern übergab seine diesbezüglichen Aufzeichnungen seinem jüngeren Kollegen Giacomo Benvenuti, welcher während des letzten Weltkriegs eine Reihe von Orgelstücken aus Castell' Arquato publizierte[1].

Im Frühjahr 1949 und September 1952 hatte ich Gelegenheit, dorthin zu gehen und mir einen persönlichen Eindruck über den Inhalt der Biblioteca Capitolare zu verschaffen[2].

In welcher Weise diese Seltenheiten den Weg nach Castell' Arquato gefunden haben, ist unklar, wie überhaupt nichts über ein Musikleben dieser Stadt bekannt zu sein scheint. Ein wesentlicher Teil der Sammlung besteht aus Stimmdrucken des 16. bis 17. Jahrhunderts, die leider meistens unvollständig sind. Zu den frühesten unter diesen zählen „Il Primo Libro delle Messe di Pre Gasparo Alberti etc." und Verdelot's „Tutti li Madrigali del Primo & Secondo Libro" (nur Alt vorhanden), beide in Ausgaben von Hieron. Scotus, Venezia 1549, – zu den spätesten dagegen „Liber Secundus Missarum cum sex vocibus Aloysii

---

[1] In: *I Classici Musicali Italiani*, Bd. I, Fondazione Eugenio Bravi, Milano 1941.

[2] Zu den folgenden Notizen muß bemerkt werden, daß diese Sammlung völlig unkatalogisiert ist, daß aber der Erzpriester Mons. Emilio Fava, in dessen Obhut sie sich befindet und der meine Arbeit in entgegenkommenster Weise unterstützte, wiederholt erklärte, daß er mir sämtliche Musikalien der Bibliothek vorgelegt hatte.

Roincii olim in Cathedrali Placentii Musices Prefecti", Venez. Ricc. Amadino 1599 (nur Alt, Quintus und Baß vorhanden) und Motetten von Melchior de Cremaschis Placentini: „. . . Opus Primum, Venez. Ja. Vicentino 1618" (nur Alt und Baß). Daß Kompositionen von Piacentiner Komponisten, wie diesen, hier vorkommen, dürfte für den lokalen Charakter der Sammlung sprechen, ebenso wie der Name eines vermutlichen Besitzers: *D. Joane Mathe Alloro (?) habitator di Castello Arquato,* mit dem der Altus von Philippo de Monte's „Sacrarum Cantionum etc. Liber Primus" (Venez. Hieron. Scoto, 1572) versehen ist.

Weiter sind Komponisten wie Palestrina, Loyset Pieton, Ludov. Viadana, Monteverdi, Vinc. Ruffo, Alessandro Romano, Bartolomeo Lombardi, Orlando di Lasso, Constanzo Porta und Christoph. Morales vertreten, alle mit Druckwerken der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Mehrere von diesen sind sehr selten, so vor allem die erste Publikation des nur 15jährigen Claudio Monteverdi, die „Sacrae Cantiunculae" von 1582, – so viel ich weiß ein Unicum[1].

Auch handschriftlich liegt ein nicht unbeträchtlicher Teil an Vokalmusik des 16. bis 17. Jahrhunderts vor, z. B. die Missa Papae Marcelli von Palestrina, 5stge. Psalmen von Adriano Banchieri, eine anonyme Missa della battaglia, Motetten von Adriano Havilis usw., alles in Stimmheften, nur leider unvollständig.

Weit das Wichtigste, was die Sammlung enthält, sind aber die Orgel- oder Klavier-Handschriften.

Auch sie sind leider nur fragmentarisch vorhanden, aber sonst beinahe alle verhältnismäßig gut erhalten. Sie bestehen aus einer Reihe von Faszikeln und losgerissenen Blättern, und da sie alle unsigniert und unfoliiert sind, ist es mitunter sehr schwierig, ihren ursprünglichen Zusammenhang zu bestimmen. Mit diesem Vorbehalt möchte ich sie jedoch wie folgt gruppieren:

1. Zwei Faszikel von respektive 12 und 14 Blättern; Format oblong etwa 22 × 16 cm, 6 Systeme je Seite, normal 5zeilig, jedoch sehr oft mit Nebenzeilen erweitert. Der Inhalt besteht meistens aus Pavanen mit nachfolgenden Saltarelli, doch kommen auch zwei Ricercare vor[2] und eine Bearbeitung eines 4stgen. Liedes: „Jo mi son giovinetta"[3]. Da aber die Vorlage der letzten Komposition das bekannte Madrigal von Domenico Ferabosco bildet, das besonders beliebt in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhundert war, dürfte damit das Alter des Manuskripts einigermaßen angezeigt sein.

2. Zwei Faszikel zu je 8 Blättern, ca. 22 × 16 cm oblong; 4 Systeme je Seite, je mit 6 Zeilen. Der Inhalt besteht aus anonymen Pavanen und anderen Tanzstücken wie La Delfina, Il puliselo, Il cremoneso, La moretta usw. Auch Lied-Bearbeitungen kommen vor, u. a. von der bekannten Vilotta: Tocha la canella. Diese Fragmente dürften ebenfalls der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehören.

---

[1] Vgl. Domenico de' Paoli, *Claudio Monteverdi,* Milano 1945, S. 13.
[2] Hg. von Benvenuti, a. a. O., S. 78 u. 81.
[3] Vgl. Benvenuti, a. a. O., S. 83.

3. Ein Faszikel von 8 Blättern, ca. 23 × 16 cm oblong; 4 Systeme je Seite, Diskant mit 7 und Baß mit 8 Zeilen; verschiedene Schriftzüge, die doch vermutlich alle der Zeit nach 1550 angehören. Der Inhalt besteht aus einer alternatim-Orgelmesse „In Solemnitatibus Beate Marie": 3 Kyrie, ein Christe, ein Gloria mit verschiedenen Interpolationen und ein Agnus. Das letzte ist von einer anderen Hand geschrieben und scheint nicht mit den vorhergehenden Stücken zusammenzugehören. Darauf folgen einige Tanzstücke, alles anonym.

4. Ein kartoniertes Bändchen; 50 Blätter ca. 22 × 16 cm oblong; 4 Systeme je Seite mit öfters wechselnder Zeilenzahl, häufigst jedoch 5zeiliger Diskant und 8zeiliger Baß. Am Anfang stehen einige Lautentabulaturen; sonst besteht der Inhalt aus anonymen Orgel- (oder Klavier-)Canzonen, mit Namen wie La Giretta, La Rosa, La viola, la villa chiara usw. Dieses Ms. dürfte Ende des 16. Jahrhunderts oder am Anfang des folgenden entstanden sein.

5. Zwei Faszikel von 11 und 13 Blätter ca. 23 × 16 cm oblong. Der Anfang des ersten Faszikels (4 Seiten) ist von einer von dem Hauptschreiber abweichenden Hand notiert mit 4 Systemen zu 7 Zeilen je Seite. Der übrige Teil der Handschrift stammt (mit Ausnahme der letzten Seite) von einer Hand und hat je Seite 4 Systeme, Diskant mit 6 und Baß mit 8 Zeilen. (Vgl. unser Faksimile.)

Diese Fragmente scheinen älter zu sein als die übrigen der Sammlung, auch sind sie deshalb besonders wichtig, weil sie, im Gegensatz zu den anderen, mit Angaben der Komponisten versehen sind.

Der eine Faszikel (10 + 1 Blätter) hat folgenden Inhalt:

f. X – (X + 1)′	Ochi mei lassi ben (Schluß fehlt!)
f. (X + 2)	Verschiedene Skriblereien (Pavanenanfänge usw.)
f. (X + 2)′ – (X + 3)	R(i)cerchare de Jacobo fogliano da modena (in g)
f. (X + 3)′ – (X + 4)	R(i)cercare di Jacobo fogliano da modena (in g)
f. (X + 4)′ – (X + 5)′	R(i)cercada de māca in bologna
f. (X + 6) – (X + 8)′	R(i)cerchare di Jaches (in F.)
f. (X + 8)′ – (X + 9)	R(i)cerchare di Jaches (in d)
f. (X + 9)′ – (X + 10)′	R(i)cerchare di Julio da modena p musica fi(c)ta per la via di G sol re ut

Der andere Faszikel (6 + 1 + 1 + 5 Blätter):

f. X – X′	R(i)cerchare de Jacobo fogliano (in F)	
f. (X + 1) – (X + 2)	R(i)cerchada di Jacobo fogliano da modena (in F)	
f. (X + 2)	Messa de la dominica (Jaches).	Chirie primum
f. (X + 2)′	,,	Kirie 2.
f. (X + 3)	,,	Criste
f. (X + 3)′	,,	Kirie 3.
f. (X + 4) – (X + 4)′	,,	Kirie ultimum
f. (X + 5) – (X + 8)	,,	Et in terra

f. (X + 8)′	Messa de la dominica (Jaches).	Sanctus
f. (X + 9)	,,	Agnus Dei
f. (X + 9)′ – (X + 12)	,,	Patrem omnipotentem
f. (X + 12)′	Textlose Komposition von neuerer Hand.	

Mit Ausnahme der ersten vier Seiten des ersten und der letzten Seite des zweiten Faszikels stammt alles, wie schon erwähnt, von demselben Schreiber (wahrscheinlich ca. 1530–40). Wie alle die übrigen Orgelhandschriften der Sammlung ist auch diese in italienischer Orgeltabulatur notiert, mit Takten, die normal zwei Semibreven einfassen.

Die Komponisten, die hier vertreten sind, gehören alle der Emilia an. Jacobo Fogliano (geb. 1468 in Modena und gest. dortselbst 1548) war Organist an der Kathedrale seiner Vaterstadt 1489–97 und dann wieder 1504–48[1]. Giulio da Modena (oder Segni) wurde 1498 geboren. Er war Schüler von Fogliano, kam dann später nach Venedig, wo er 1530 Organist der zweiten Orgel in S. Marco wurde. 1533 ging er nach Rom, wo er 1561 starb. Er war einer der berühmtesten Organisten seiner Zeit[2]. Ebenfalls war Marco Antonio Cavazzoni (= mâca in bologna) einer der großen Orgelkomponisten der Epoche. Er wird auch Marco Antonio da Bologna detto d'Urbino genannt. Zu den biographischen Notizen über ihn in meinem Buch über: ,,Die italienische Orgelmusik am Anfang des

[1] Vgl. E. Pancaldi und G. Roncaglia, *La Cappella musicale del Duomo di Modena dalle origini al 1583,* Modena 1943.

[2] Fein und kulturhistorisch sehr interessant ist, was Cosimo Bartoli in seinen *Ragionamenti accademici sopra alcuni luoghi difficili di Dante,* Venezia 1567 (jedoch bedeutend früher verfaßt), über ihn berichtet: ,,Raro certo e vago è il sonare di Julio; ma egli vale molto più in su gli instrumenti di penna che in su gli organi; e io gli sentii già dire che gli dava il cuore trovandosi in una stanza ove fussino i più bravi soldati, Capitani, o Principi de tempi nostri, e che ragionassino di qualsivoglia cosa più fiera o più cruda, o di qual più si voglia importante negozio, non solo a tutta la Christianità, ma a tutto il mondo; di sonare di maniera, che quei tali, deposta ogni loro bravura, fierezza, crudezza, o quale si voglino importantissini discorsi, si partirebbono da tali ragionamenti, e andrebbono vicino allo instrumento ad udirlo sonare; e mi ricordo che il Bartholo già mi disse che una sera essendo il Marchese del Vasto arrivato in poste in Roma, e subito con gli sproni ancora in piede andato da Papa Clemente; e trovatolo a tavola, e intrato dopo la cena in discorso con il Papa e con il Sanga di cose importantissime, il detto Julio essendo comparso in una parte della sala con uno instrumento, cominciò di lontano a sonare di maniera, che quei duoi Principi, insieme con il Cardinale de Medici, e con il Sanga che havevano a risolvere cose importantissime, pretermessono per alquanto tali ragionamenti; e andarono ad udirlo sonare con una attentione maravigliosa; cosa certo che per quella sera confermò quello che già haveva detto esso Julio, si che non rimase punto ingannato della openione sua" (vgl. *Instituzioni e Monumenti dell' Arte Musicale Italiana,* Vol. I, S. LV). Zwei Tientos von ihm wurden von Luys Venegas de Henestrosa in seinem *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela* (1557) gedruckt und liegen in Neuausgaben vor (vgl. Higinio Anglès, *La música en la Corte de Carlos V,* Barcelona 1944, S. 57 ff.).

Cinquecento" (1943, S. 89 ff.) habe ich jetzt u. a. folgendes supplierend zu bemerken: Wie sein Name besagt, stammt er zweifellos aus Bologna. Dies wird außerdem wahrscheinlich gemacht dadurch, daß er im ersten seiner beiden Testamente – vom 9. Juni 1560 und vom 17. März 1569 (d. h. 1570 – er ist also erst nach 1570 gestorben) – über „La mia casa cħ è in Bologna" disponiert[1]. Er unterzeichnet sich hierin: Marc'antonio Cauazoni fo đ m̃ Lodouico. Sein Vater hieß also Ludovico, und damit wird die bemerkenswerte Idee Thurston Dart's, daß er ein Bruder des Antonio Cabezón gewesen sei, nichtig[2], der Vater des letzteren hieß nämlich Sebastian[3]. Daß die Familie Marco Antonio's noch um 1565 in Bologna lebte, geht aus einem Briefe seines Sohnes Girolamo hervor, der zu dieser Zeit als Organist des berühmten Herzogs Guglielmo Gonzaga an der Schloßkirche S. Barbara in Mantova wirkte. Bei der Fertigstellung der Orgel in S. Barbara durch Graziadio Antegnati ist Girolamo diesem 40 Dukaten schuldig geworden, die er den Herzog bittet, ihm als Vorschuß seines Gehaltes überweisen zu wollen, „percħ qui in mantoa nõ saprei come ritrovargle, anzi mi sarebbe necessario ad andare a bologna per farmegle dar di miei parenti . . ."[4]. Girolamo scheint übrigens auf einem merkwürdig familiären Fuß mit dem allerdings auch recht originellen und unkonventionellen Komponisten-Herzog gestanden zu haben. So bittet er seinen Gebieter, daß dieser während seines Aufenthaltes in Venezia ihm ein halbes Dutzend silberne Löffel besorgen möge, „pcħ ho le forzine et que cortelli pero mi manchano i cucchiari . . ."[5].

Sein Verhältnis zu Urbino ist dagegen unklar. Ich bemerkte[6], daß ein Aufenthalt dort nur um die Jahre 1531–36 stattgefunden haben könnte, was wohl ein zu kurzer Zeitraum wäre, um diesen Beinamen zu veranlassen, aber daß sonst nur die Jahre seiner Jugend vor 1517 in Betracht kämen. Jetzt hat aber Benvenuti in seiner erwähnten Publikation, die zwar 1941 erschien, die ich aber erst nach Beendigung des Weltkrieges kennenlernen konnte, darauf aufmerksam gemacht, daß Eleonora Gonzaga, Herzogin von Urbino, in Briefen an ihre Verwandten in Mantova einen gewissen „Marco Antonio mio musico" erwähnt[7]. Wenn dieser mit dem Cavazzoni identisch ist, wie es Benvenuti vermeint und was wohl auch wahrscheinlich ist, muß er also zu dieser Zeit im Dienste des

---

[1] Arch. di Stato Venezia. Atti Bianco, Busta 128 (rosso) n⁰. 15, und Atti Cigrini Busta 200a (rosso) n⁰. 27. Ich verdanke der geehrten Direktion des Staatsarchives Photokopien dieser Dokumente.

[2] Vgl. *Cavazzoni and Cabezón*, Music & Letters, January 1955.

[3] Vgl. Santiago Kastner, *Contribución al estudio de la Música Española y Portuguesa*, Lisboa 1951, S. 228.

[4] Brief vom 3. Juli 1565, Arch. Gonzaga, Mantova. Bª. 2573.

[5] Brief vom 17. Oktober 1565, a. a. O.

[6] A. a. O., S. 95.

[7] Brief vom 2. Juni 1512: „. . . Marco Antonio mio musico delle presenti exhibitore se ne vien costà per spedire alcune sue bisogne . . ." und (vom 15. November 1512): „. . . Lo exhibitore delle presenti sarà Marco Antonio mio musico . . ." (Arch. Gonzaga, Serie E. XXVI. 2a, Bª. 1069).

berühmten Hofes von Urbino gestanden haben. Dagegen bezweifle ich die Angabe Benvenuti's, derzufolge Marco Antonio schon 1515 als „Musico segreto" von Leo X in Rom gewirkt haben soll[1]. Wir treffen ihn zuerst im April 1520 in der von Giov. Lazzaro Serapica geführten Liste: Spese private di Leon X. Arch. di Stato, Roma 1489-91, 2243[2], worin es heißt: „A Marcoant⁰ da Bolognia sona [sic!] di grauicẽbolo duc. sessanta. Prouisioni di feb⁰ / marzo / e apl̃e." Er bekommt dann weiter sein Gehalt bis Mai 1521, um dann aus den Rechnungen zu verschwinden. Er stand demnach von Februar 1520 bis einschließlich April 1521 bei dem Mediceer-Papst im Dienste[3].

Wer sich unter dem in dieser Periode besonders mehrdeutigen Musikernamen Jaches verbirgt, könnte recht zweifelhaft erscheinen. Da es sich jedoch hier um Orgelmusik handelt, kann wohl kaum Zweifel darüber bestehen, daß die beiden Ricercari und die Messa de la dominica dem berühmten Giaches organista (alias Jacques Brumel) zugehören, welcher in den Jahren 1533-64 als Organist der Hofkapelle zu Ferrara festgestellt wurde[4]. Er, der zeitweilig auch in anderen Städten wie Modena und Reggio sich aufhielt, ist vielleicht ein Sohn des Antoine Brumel, doch da dieser Priester war, wohl eher ein Neffe oder sonstiger jüngerer Verwandter des zeitweilig in Ferrara als Hofkapellmeister wirkenden berühmten Komponisten[5]. Die musikalische Begabung und den Organisten-

---

[1] Benvenuti führt hier nicht seine Quelle an; aber Fr. X. Haberl (*Bausteine für Musikgeschichte III*, S. 67) bringt den Namen Mario (nach den Intr. et exit. segrt. Pontif. Nr. 554 des Vatikanischen Archives) unter März 1515 als Mitglied der Musica segreta des Leo X. – was jedoch in seinem Namenregister (S. 122) als Marcus falsch wiedergegeben wird. Ob dies vielleicht mit den Angaben Benvenuti's Verbindung hat? Jedenfalls kommt in der betreffenden Quelle des Vatikanischen Archivs nicht der Name Marco Antonio's vor!

[2] Von L. von Pastor in seiner *Geschichte der Päpste* usw., Bd. IV, 1, weder vollständig noch immer ganz korrekt angeführt.

[3] Diese Notizen werden übrigens in hübscher Weise kommentiert durch einen Brief, den ein päpstlicher Sänger, Gio. Francesco Padovano, am 22. Juli 1520 an den Kardinal von Este in Ferrara sendet, und worin er über Leo X. und seine Musica segreta berichtet: „. . . il papa cotidie sta in su la musica un giorno in cantar et laltro in sonar de nouo, e venuto marco Ant⁰ et Juan maria del cornetto mio cosino et fa miracoli nõ dico c*h* risusita morti. hanno ducento ducati ciaschedun delloro de prouision lanno et son pagati p serapica. nõ alt⁰ . . ." usw. (Arch. di Stato, Modena. Compositori e maestri di cappella. B.ª 1).

[4] Vgl. Walter Weyler, *Dokumenten betreffende de Muziekkapel aan het hof van Ferrara,* Bulletin de L'Institut Historique Belge de Rome 1939, S. 87–222. Hierin wird seine Tätigkeit als Hoforganist 1533–59 nachgewiesen. Der werten Direktion des Staatsarchives Modena verdanke ich jedoch die freundliche Mitteilung, daß er noch weiter in diesem Amt wirkte, daß er aber in der *Bolletta dei Salariati* von Mai 1564 als „quondam messer Jaches organista" bezeichnet wird, während er am 21. März desselben Jahres seine letzte Besoldung erhält. Er wird also im Frühjahr 1564 gestorben sein müssen.

[5] Man hat bisher vermeint, daß es unsicher wäre, ob seine Verhandlungen mit dem Herzog von Ferrara (1505) zu einem positiven Ergebnis geführt hätten; vgl. E. van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas,* Tome VI, S. 102. Noch im Artikel *Brumel* in MGG, Bd. II (1952), wurde diese Ansicht vertreten. Nach freundlicher Mit-

beruf hat dann noch der Sohn von Jaches, Virginio geerbt, welcher als Organist in Forlì und dann später in der Kathedrale von Ravenna angestellt wurde[1]. Jaches war Mitte des 16. Jahrhunderts als Orgelspieler in Italien hochgeschätzt. So heißt es über ihn in Cosimo Bartoli's schon zitiertem Buch[2]: „Che più potreste voi dire di Jaches de Ferrara che è oggi tenuto sì raro, e sì eccellente? L.: Io non lo ho conosciuto, ma io ho ben sentito dire al Moschino che a tempi suoi non ha sentito sonatore alcuno che gli piaccia più di lui, parendogli che egli suoni con più leggiadria, con più arte, e più musicalmente che alcuno altro, e sia qual si voglia." Ebenfalls in Cinciarino's „Introduttorio" (1555) und in Scipione Dentice's „Secondo Dialogo di Musica" (1553) wird er lobend erwähnt. Übrigens war er auch als Lehrer wirksam. So heißt es in der Dedikation an den Herzog von Ferrara in Jacobo Corfini's „Primo Libro de Motetti", Venez. 1571[3]: „Oltre à quel commune obligo, del quale dee esser astretto ogni huomo verso Prencipe sì glorioso, io tengo ancora questo particolare con vostra Eccellenza Illustrissima di hauer appreso i primi semi della musica nella sua honorata città di Ferrara, & da Messer Giaches Brunel [!] suo seruitore etc." Auch heißt es in einem Brief aus Trento (vom 23. April 1552) an den Herzog von Ferrara, daß bei dem Kardinal von Trento zur Zeit ein junger Musiker lebt, der nicht nur herrlich singt, sondern noch dazu „sona di clavazimbolo al pari del meglio scholare che se habbia mai hauuto Métre Giaches"[4]. Als Komponist aber war er bisher unbeachtet[5]. Die Orgelstücke aus Castell' Arquato sind jedoch mit

---

teilung des Herrn Direktors des Archivio di Stato Mantova wird jedoch hier ein eigenhändiger Brief von ANTOINE an die Marchesa von Mantova aufbewahrt (Serie E. XLIX. 3, B.ª 1646), worin er sich über Zollschwierigkeiten im mantovanischen Gebiet beklagt und sich als *A. Brumel Maist. de ch. le du duc de Ferare* unterzeichnet. Der Brief ist undatiert, wurde jedoch von einem Beamten des Archivs mit „1520" vermerkt.

[1] Vgl. R. CASADIO, *La Cappella Musicale della Cattedrale di Ravenna nel sec. XVI*, Note d'archivio per la Storia Musicale, XVI. 1939, S. 150 ff. Er wirkte seit August 1572 als Domorganist in Ravenna und wird u. a. *Virginio di yaches* genannt (a. a. O., S. 184). Wie lange er hier diente, ist nicht ganz klar, aber 1580 wird berichtet: bei dem Einzug des Kardinals Sforza wurde die Orgel der Kathedrale „sonato con bellissime ricerche da M. Giaches, hora organista del nostro Duomo, figliuolo di quel gran Giaches Brunelli [sic!], francese che morì in Ferrara, musico di quel serenissimo duca".

[2] A. a. O., S. LV.

[3] Vgl. *Catal. delle Bibl. del Liceo Mus. di Bologna*, Vol. II, S. 407.

[4] R. LUNELLI, *La polifonia nel Trentino con speciale riguardo al Concilio*, Trento 1947, S. 16. Daß eine weitere Bemerkung desselben Briefes sich auch auf JACHES beziehen sollte, ist dagegen kaum richtig. Derjenige Kapellmeister des Herzogs, von dem sich der Kardinal eine Messe wünscht, indem er gehört hatte, daß dieser „infinite messe noue" komponiert habe, kann nicht JACHES, der nie Kapellmeister war, sondern dürfte CIPRIANO DE RORE gewesen sein.

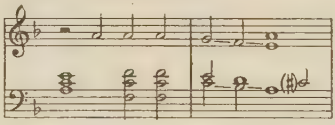
[5] So heißt es über ihn bei ANNE-MARIE BAUTIER-REGNIER, *Jachet de Mantoue (Jacobus Collebaudi)*, Revue Belge de Musicologie, Vol. VI, 1952, S. 103: „Rien ne nous le révèle comme compositeur et il ne semble pas que cet excellent organiste ait été autre chose qu'un exécutant."

Ausnahme eines „Recercar sopra la sol fa re mi“ [1], das einzige was man bisher von seiner Hand kennt.

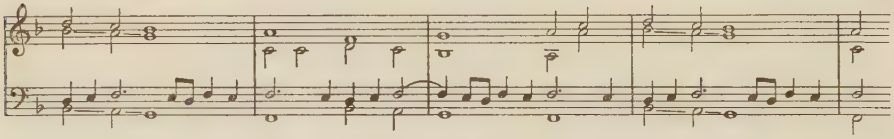
Es scheint also, daß man, soweit man es von dem fragmentarischen Zustand des Manuskriptes aus zu beurteilen vermag, dieselben als eine spezifische emilianische Angelegenheit auffassen darf.

Die vier Ricercare von Jacobo Fogliano hat Benvenuti (a. a. O.) schon nebst dem einen von Giulio Segni und dem von Marco Antonio Cavazzoni herausgegeben. Das letztgenannte Stück gehört so ziemlich dem Stil der beiden Ricercare desselben Meisters in seinem Druckwerke von 1523 an. Auch dies ist wesentlich ohne Imitationen gebaut, mit vollen (bis zu 6stgen.) Akkorden und mit reichem Passagenwerk. Aber es ist nicht nur quantitativ bedeutend geringer, sondern auch die Phantasie ist lange nicht so großartig. Merkwürdig schwankend wirkt die tonale Haltung: mit einem breit-gehaltenen, stark akzentuierten e-moll-Akkord fängt das Stück an, um sich schon neun Takte später nach d zu wenden, in welcher Tonart das Stück auch endlich nach verschiedenem Hin und Her kadenziert. Die vier Ricercare von Fogliano kommen bedeutend näher den Motetten- und Chanson-Bearbeitungen Marco Antonio's als seinen Ricercaren. Sie sind recht kurz gehalten und schön plastisch geformt mit einer oft auffallend kantabilen Oberstimme. Keins von ihnen ist durchimitiert, aber es kommen hier und da recht konsequent durchgeführte imitatorische Episoden vor. Der Satz zeigt einen überlegenen, bedeutenden Künstler, wie man ihn auch aus seinen Vokalkompositionen erkennt. Merkwürdig wirken deshalb „Satzfehler“ wie offene Quinten und Oktaven, die er sich jedenfalls in seinen Vokalwerken kaum erlauben würde – in jedem Fall nicht in so unverhohlener Weise wie z.B. aus dem 2. Ricercare (in g) und dem 3. (in F):

1 Ricercare (in g), Takt 36-37

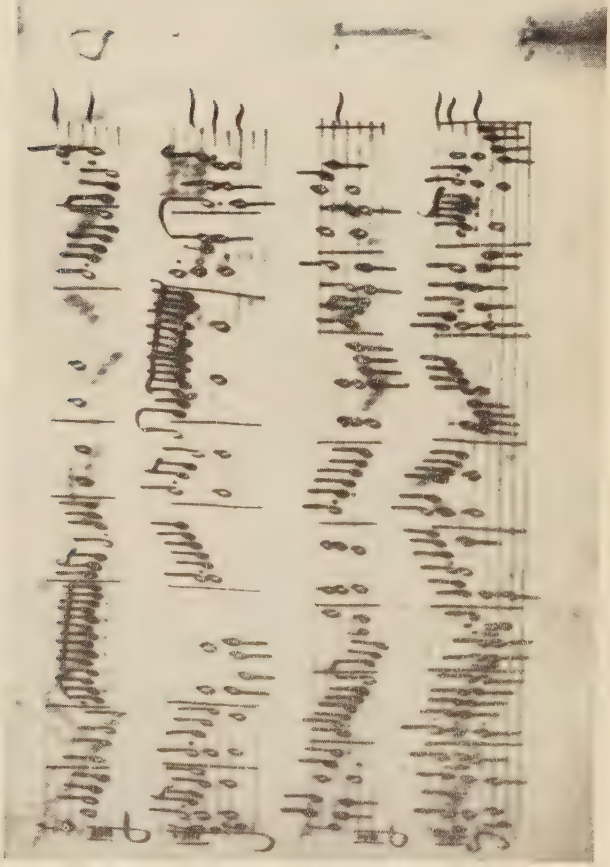


2 Ricercare (in F), Takt 31-34



Daß solche Wendungen mit Dilettantentum nichts zu tun haben, erweist ihre Umgebung klar. Die einzige plausible Erklärung wäre wohl hier, daß

[1] Ich verdanke dem geehrten Herrn Kollegen Santiago Kastner in Lissabon den freundlichen Hinweis auf dieses Stück, bei dem in einem Ms. der Univ.-Bibl. Uppsala (Vokalmusik i handskrift 87, f. 60'), *giaches organista* vermerkt ist.



Zu Seite 189

eine im Verhältnis zur Vokalmusik geänderte Klangempfindung eine geänderte Satztechnik mit sich führte, was ja auch bei der Dissonanzbehandlung der Instrumentalmusik deutlich an den Tag kommt. Edward E. Lowinsky bemerkt in seiner Studie „English Organ Music of the Renaissance"[1]: „Even today composers step more gently with dissonance when they write for voices than when they compose for instruments. A number of writers in their comments on individual or national collections of cinquecento keyboard music have expressed their astonishment at the advanced treatment of dissonance. But nowhere have I found an awareness that the freedom in dissonance treatment constitutes not the peculiarity of an isolated source or a national school but a prevailing attitude of the composer of keyboard music in the Renaissance."

Dies ist gewiß richtig, nur daß diese Sachlage nicht ganz so unbemerkt verblieben ist, wie es aus den obenstehenden Betrachtungen hervorzugehen scheint[2]. –

Das Ricercar von Giulio Segni nähert sich wieder mehr denen Marco Antonio's. Es ist ein großes prunkvolles Stück, hauptsächlich auf volle Akkordwirkungen hin angelegt, mit keinen, oder nur ganz unwesentlichen Imitationen, und mit einer – doch moderaten – Verwendung von Passagenwerk. Vielleicht ein wenig trocken, aber von einer stolzen, aufrechten Haltung.

Merkwürdig kontrastierend stehen die beiden Ricercare von Jaches Brumel einander gegenüber. Das erste ist weitschweifend und mit seinen 128 Takten weit das umfangreichste unseres Fragmentes. Dagegen wirkt das zweite fast lakonisch, und bildet, nur 31 Takte zählend, eine seltene Leistung, was Konzentration und plastische Haltung betrifft.

Mit der Länge des ersten Stückes steht auch in Verbindung, daß es die am meisten motettenhaft durchgeführte Komposition der Sammlung bildet. Bereits der Anfang mit einer energisch ungeduldigen Engführung des Themas spricht für sich, und die übrigen sechs imitatorischen Durchführungen haben einen recht vokalen Charakter und lassen eigentliche Spielformen nicht aufkommen. Die Themen liegen jedoch einander sowohl rhythmisch wie intervallmäßig ziemlich nahe, und das Stück wirkt nach und nach zu einförmig und zer-

---

[1] The Musical Quarterly, Vol. XXXIX, 1953, S. 385.

[2] So hat G. Diruta in seinem *Il Transilvano* (1597) es als übliche Praxis der Instrumentalmusik seiner Zeit erwähnt, daß man dort beim „Diminuiren" die Dissonanzen mit weit größerer Freiheit als beim „Kontrapunkt" behandelte. Wo es möglich ist, fügt er jedoch fromm hinzu, würde man immerhin besser daran tun, diese strengeren Regeln auch noch bei der Instrumentalmusik zu befolgen. Vielleicht darf ich noch an meinen Kommentar zu dieser Stelle hinweisen (*Ältere ital. Orgelmusik*, S. 118): „Diruta gibt sich wohl in dieser Verbindung ein bißchen zu tugendhaft. Jedenfalls hat man bei den Tabulaturen des 16. Jahrhunderts keineswegs den Eindruck, daß man sich dort ehrbar bestrebte, die strengen Normen der vokalen Dissonanzbehandlung zu befolgen, und nur notgedrungen davon abwich. Im Gegenteil: die freiere Dissonanzbehandlung wird als eine primäre, positive Angelegenheit empfunden."

streut. Fehlt es hier an organischer Haltung, so ist das zweite Stück beinahe liedhaft abgerundet, ganz ohne eigentliche Imitation und mit einer melodieführenden Oberstimme, die als eine in zwei Etappen sinkenden Kurve geformt ist. Bemerkenswert ist auch die fallende cambiata-Kette, eine beliebte tektonische Wirkung bei den Komponisten des frühen 16. Jahrhunderts. (Man findet sie übrigens auch im zweiten Ricercar Fogliano's in g, Takt 27–29.)

Das bedeutendste und merkwürdigste Stück der Sammlung ist jedoch die Messa de la dominica. Sie ist als alternatim-Messe komponiert über Themen der XI. und XVII. Messe des heutigen Graduale Romanum. Die Disposition ist folgende:

Orgel	Choral
Kyrie eleison I	Kyrie eleison II
Kyrie eleison III	Christe eleison I
Christe eleison II	Christe eleison III
Kyrie eleison IV	Kyrie eleison V
Kyrie eleison VI	
	Gloria in excelsis Deo
Et in terra pax	Laudamus te
Benedicimus te	Adoramus te
Glorificamus te	Gratias agimus tibi
Domine Deus, Rex coelestis	Domine Fili unigenite
Domine Deus, Agnus Dei	Qui tollis peccata mundi, miserere
Qui tollis peccata mundi, suscipe	Qui sedes
Quoniam tu solus	Tu solus Dominus
Tu solus Altissimus	Cum Sancto Spiritu
Amen.	
Sanctus I	Sanctus II
Sanctus III	Pleni sunt. Hosanna. Benedictus.
	Hosanna
Agnus Dei I	Agnus Dei II
(Agnus Dei III, Wiederholung von I)	
	Credo in unum Deum
Patrem omnipotentem	Et in unum Dominum
Et ex Patre natum	Deum de Deo
Genitum, non factum	Qui propter nos homines.
	Et incarnatus est
Crucifixus etiam pro nobis	Et resurrexit

Et ascendit
Et in Spiritum Sanctum

Et iterum venturus est

Wie man sieht, sind in dieser Messe Kyrie-Christe-Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus Dei vollständig gesetzt, indem Orgel und Choralgesang einander regelmäßig ablösen, so daß der Vortrag immer von einem Versikel oder Abschnitt zum folgenden wechselnd weitergeht. Das Credo dagegen ist kaum als komplett aufzufassen. Nicht nur fehlt hier das Incarnatus est, das nach dem Turnus der Orgel zufallen sollte, sondern das letzte Viertel ungefähr, vom „Qui cum Patre" ab, scheint nicht notiert gewesen zu sein, indem nach dem „Et in Spiritum" auf der Verso-Seite eine andere Komposition folgt. Übrigens ist es fraglich, ob dieses Credo der vorhergehenden Messe angehört. Allerdings wird seine Choralvorlage öfters im 16. Jahrhundert als Credo Dominicalis bezeichnet, so im 2. Buch der „Intabulatura" von Girolamo Cavazzoni (ca. 1545 [?]). Anderseits aber ist sein Stil mit den vielen imitatorischen Durchführungen auffallend abweichend von der Satzweise der übrigen vier Ordinariumsstücke, die prinzipiell nicht Imitation verwenden. Auch ist es wert zu notieren, daß dies Credo nicht an seiner gewöhnlichen Stelle im Ordinarium steht, sondern erst nach dem Agnus Dei folgt, dessen Schluß der Komponist oder Kopist noch dazu mit „finis laus Deo." vermerkt hat. Den Namen des Meisters findet man nicht dort, wo man es erwarten sollte, am Anfang der Messe, sondern erst am Schluß des letzten Kyries, wo es heißt: Jaches finis. Daß aber nicht nur die Kyrien usw., sondern auch die drei folgenden Hauptglieder des Ordinariums von Jaches komponiert sind, zeigt die sehr eigenartige, aber einheitliche stilistische Haltung, die diese Stücke im Gegensatz zum Credo charakterisiert – vor allem die Cantus firmus-Technik und die Dissonanzbehandlung wie überhaupt die ganze klangliche Struktur.

Der Begriff der Orgelmesse ist erst dabei, sich langsam zu klären. Die letzten Jahrzehnte haben jedoch wesentlich zur Erhellung beigetragen durch Publikationen der wenigen Kompositionen dieser Form, auf die man allmählich aufmerksam geworden ist.

Die erste dieser Ausgaben war die von Giacomo Benvenuti in seiner Auswahl der Orgelkompositionen Girolamo Cavazzoni's, worin er die drei uns bekannten alternatim-Messen dieses Meisters: Apostolorum, Dominicalis und Beatae Mariae Virginis veröffentlichte (Istituto Editoriale Italiano, Milano 1919), sämtliche aus dem schon erwähnten 2. Buch der Tabulatura. Dann folgten (1925), von Yvonne Rokseth herausgegeben, die zwei anonymen französischen Orgelmessen („Kyrie Fons" und „Cunctipotens" = Missa Apostolorum) aus Pierre Attaingnant's „Tabulature pour le ieu Dorgues Espinetes et Manicordions" usw. (1531). Endlich ist neulich eine bisher unbemerkte englische Orgelmesse von Philip ap Rhys dazugekommen, die Denis Stevens in seiner Publikation „Altenglische Orgelmusik" (1953) veröffentlichte, und worüber er übrigens in Mu-

sica Disciplina („A unique Tudor Organ Mass", 1952) berichtete. Es ist auffallend, daß diese Messen (zusammen mit der Messe Jaches Brumels und vielleicht auch der anderen, unvollständigen, aus Castell' Arquato) alle der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehören. Ob daraus zu schließen ist, daß die alternierende Form besonders intensiv in dieser Epoche gepflegt wurde, wäre angesichts der sparsamen Überlieferung wohl gewagt.

Diese Messen sind also alle Choralmessen, behandeln aber den cantus firmus in abweichender Weise, wie sie überhaupt in ihrem stilistischen Aufbau ziemlich differieren.

Die jüngsten unter ihnen, zweifellos die drei Messen Girolamo Cavazzoni's, verwenden prinzipiell eine durchimitierte, wesentlich vokalgeprägte Satzweise. Die Messe von Philip ap Rhys ist u. a. dadurch merkwürdig, daß bei ihr die Orgel beim Gloria nicht, wie in den anderen Messen, mit „Et in terra", sondern erst mit „hominibus bonae voluntatis" einsetzt, – eine hier schwer zu erklärende Praxis. Bei anderen alternatim-Messen, wie z. B. der von Palestrina für S. Barbara in Mantova komponierten, fängt der polyphone Chor auch unregelmäßig, mit „bonae voluntatis" an. Die Ursache hierzu ist vermutlich, daß man lieber den Chor nach dem Einsatz der Orgel als nach der öfters unsicheren Intonation des Zelebranten hat anstimmen lassen wollen. Aber eine solche Erklärung kommt ja für den obenstehenden Fall nicht in Betracht[1]. Obwohl man die Messe Rhys' keineswegs als durchimitiert bezeichnen kann, kommen darin Imitationen häufig vor. Der Choral wird als c. f. verschieden behandelt. Am meisten liegt er im Baß oder Tenor, in wesentlich gleichlangen Noten, aber auch figuriert. Mitunter wird er auch in der Oberstimme angebracht – so z. B. bei „Qui tollis . . . miserere" – in gleichlangen Noten mit einer Unterstimme in bewegten ostinaten Rhythmen. Es gibt in jedem Abschnitt hier eine besondere c. f.-Stimme, die mit mehr oder weniger Freiheit den Choral führt, ihn aber allein bringt, seinen Vortrag nicht mit anderen Stimmen teilend. Die Messe Rhys' ist überhaupt eine sehr logische und klare, wohldisziplinierte Arbeit. Die einzelnen Abschnitte sind regulär und ordentlich zwei- oder dreistimmig durchgeführt; nur im Schlußakkord können mitunter eine oder einige Füllnoten dazu kommen, – eine tüchtige und konsequente Behandlung des Materials, alles natürlich und korrekt. Hier findet man nichts Unüberlegtes, es fehlt aber dafür an Nerv und Impuls.

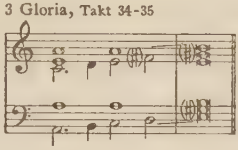
Die Messe Jaches' von Castell' Arquato bildet hierzu gerade den Gegensatz. Sie wirkt kapriziös, ja mitunter direkt unordentlich, was nur teilweise den vielen Schreibfehlern zu verdanken ist. Nicht nur sind Oktav- und Quint-Parallelen hier noch häufiger als bei den anderen Komponisten der Handschrift, sondern auch die Dissonanzbehandlung wird mit einer Kühnheit – mitunter wohl auch Lässigkeit – administriert, die einem hier und da den Zweifel aufkommen läßt,

---

[1] Vgl. Acta Musicologica XXV, 1953, S. 172.

ob wohl dieser berühmte Orgelspieler wirklich als Komponist sein Handwerk beherrscht habe. Z. B. bekommt man beinahe einen Schock bei dem Schluß des Versikels „Glorificamus te“:

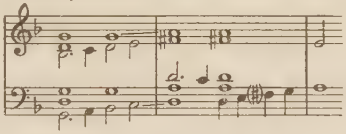
3 Gloria, Takt 34-35



Man denkt zunächst, daß es sich hier um ein Schreibversehen handeln muß, um so mehr als die Choralvorlage, in der gebräuchlichen Form, hier mit d und nicht mit e schließt.

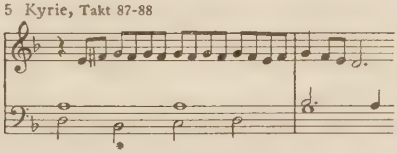
Kurz vorher in demselben Gloria trifft man aber die gleiche Wendung, hier jedoch mit dem traditionellen c. f. in Übereinstimmung, so daß kein Zweifel über die Absicht des Komponisten herrschen kann:

4 Gloria, Takt 8-9



Hierzu kommt übrigens, daß die Missa Dominicalis von Girolamo Cavazzoni auch an dieser Stelle auf einem cantus firmus, der auf e kadenziert, zu fußen scheint – eine Variante, die vielleicht in Oberitalien damals üblich war. An bemerkenswerten Fällen der Dissonanzbehandlung wäre besonders zu notieren:

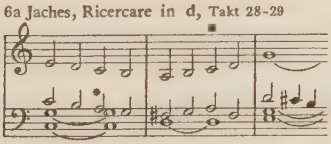
5 Kyrie, Takt 87-88



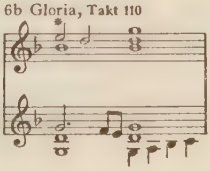
Diese frei eintretende Septime im Baß gehört in dieser Verbindung zu den gebräuchlichen kadenzierenden Wirkungen bei Jaches, so wie man sie auch sehr oft in den Tabulaturen des Marco Antonio Cavazzoni (1523) trifft.

Dissonanzen in Vierteln auf betontem Taktteil kommen ebenfalls hier oft vor, wie diese Form überhaupt sehr gangbar in der Orgelmusik des 16. Jahrhunderts war. Aber auch in Halben begegnet man ihr bei Jaches nicht selten, sowohl auf der ersten wie auf der dritten Halbnote des Taktes, z. B.:

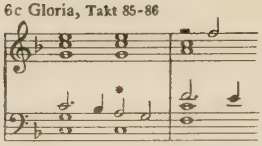
6a Jaches, Ricercare in d, Takt 28-29



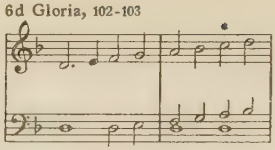
6b Gloria, Takt 110



6c Gloria, Takt 85-86

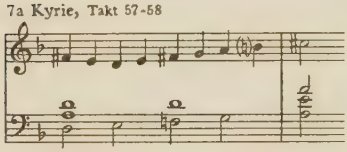


6d Gloria, 102-103

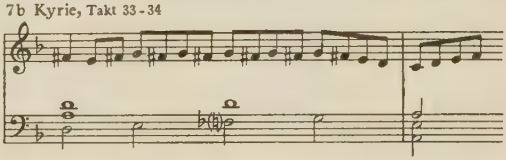


Harte chromatische Zusammenstöße, die auch bei anderen italienischen Orgelkomponisten der Epoche nicht ganz selten sind, treffen wir in noch zugespitzterer Form bei Jaches:

7a Kyrie, Takt 57-58

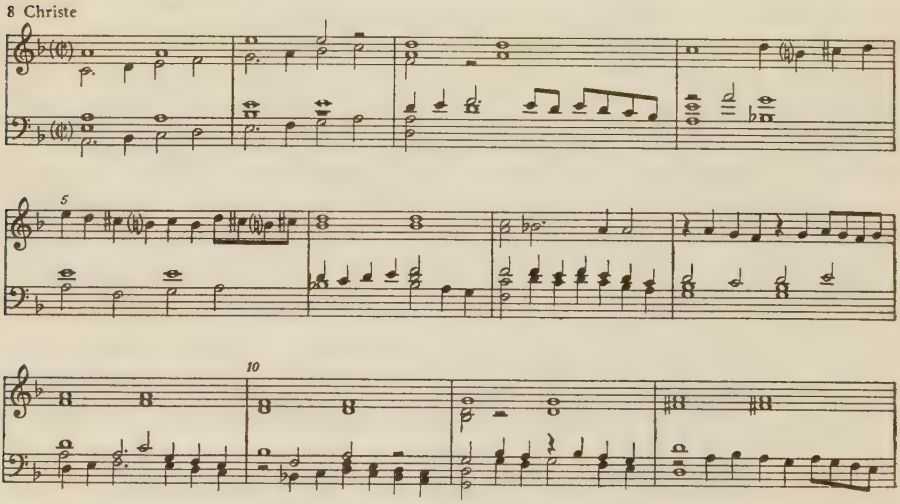


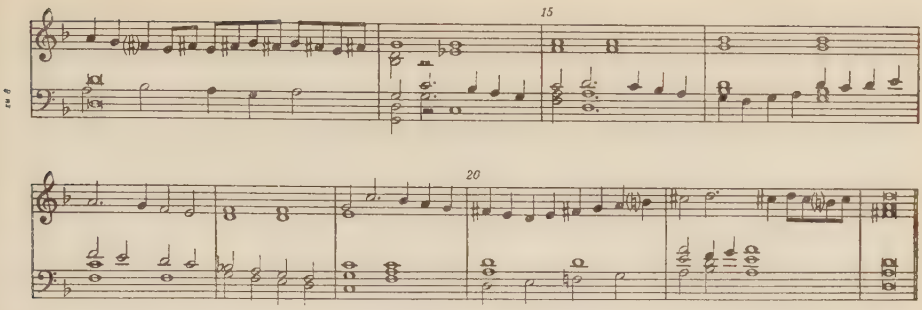
7b Kyrie, Takt 33-34



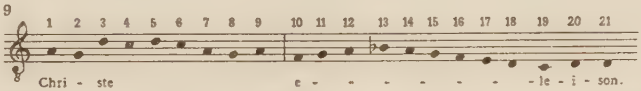
Die Behandlung des cantus firmus ist bei ihm lange nicht so fest an die einzelne Stimme gebunden, überhaupt viel freier als bei Rhys. Der tiefgehendste Unterschied zwischen diesen beiden Messen ist aber, daß die englische linearisch polyphon konzipiert wurde, während die andere ganz auf Klang eingestellt ist. Bei der ersten sind die einzelnen cantus firmus-Noten Glieder einer Melodie, bei der anderen Teiltöne eines Akkords. Es kommt jedoch auch bei Jaches vor, daß eine einzelne Stimme wesentlich den cantus firmus führt (so z. B. im Kyrie I, Oberstimme und II, Baß, und im Sanctus II, Oberstimme), aber fast niemals durch einen ganzen Abschnitt. Um ein Beispiel seiner c. f.-Technik, wo sie am freiesten ist, wie überhaupt seines Stils zu bringen, sei hier das Christe mitgeteilt:

8 Christe



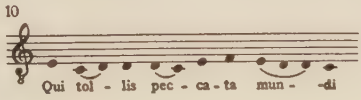


Die choralische Grundlage bildet hier das betreffende Stück der XI. Messe des Graduale Romanum, anscheinend in ziemlich derselben Form, wie sie in der heutigen autorisierten Ausgabe vorliegt:

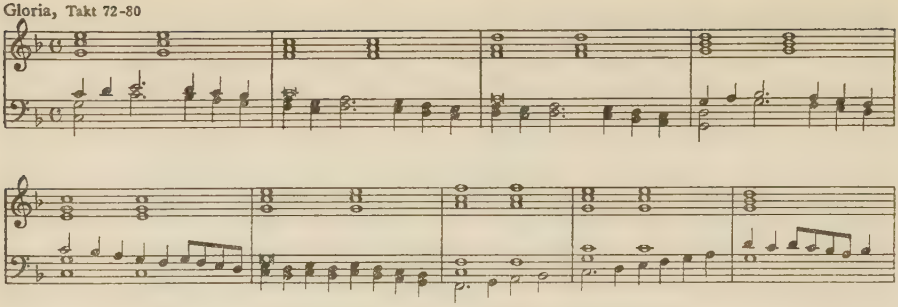


Bei einer Vergleichung des Orgelsatzes mit der Vorlage wird man leicht bemerken, daß der cantus firmus im 1. Takt der Orgelbearbeitung in der Oberstimme steht, im 2. Takt jedoch in der nächstobersten Stimme erscheint, um dann im folgenden Takt wieder von der Oberstimme übernommen zu werden. Der 4. Takt bringt, auch in der Oberstimme, die Noten 4 und 5, die letzte koloriert, wie auch im folgenden Takt Note 6 kommt (noch dazu alteriert). Takt 6 scheint darauf hinzudeuten, daß die Vorlage zwischen N. 6 und 7 der heutigen Fassung noch eine Durchgangsnote: b gehabt habe. Takt 7 – 8 bringen in der nächstobersten und obersten Stimme Kolorierungen von N. 7 – 8. Jetzt verbleiben die c. f.-Noten 9 – 12 in der Oberstimme während der folgenden fünf Takte (die letzte Note über zwei Takte hin verlängert und im Takt 13 koloriert); dann folgt Note 13 in der drittobersten Stimme Takt 14, N. 14 in der Oberstimme Takt 15, und N. 15 – 18 in der nächstobersten Stimme (Takt 16 – 20, Takt 18 jedoch anscheinend ohne thematische Funktion). Endlich bringt die Oberstimme in ihren beiden letzten Takten eine Kolorierung der drei letzten Noten des cantus firmus.

Bei näherer Betrachtung der cantus firmus-Behandlung bemerkt man, daß die meisten Töne der Vorlage durch zwei Halbnoten wiedergegeben sind, anstatt, wie man es erwarten sollte, durch Brevisnoten. Überhaupt ist das ganze Stück fast vollständig ohne Bindebogen, was besonders bei den cantus firmus-Noten auffällt, deren Wiederholung thematisch unmotiviert scheint. Z. B.:



Gloria, Takt 72-80



Es könnte sich hier gewiß um eine prinzipielle notationsmäßige Eigenart des Schreibers handeln, der es vorgezogen hätte, anstatt Brevisnoten Semibreven zu setzen. In diesem Falle wäre er jedoch ziemlich inkonsequent gewesen, indem er hier, Takt 2, 3 und 6, gleichzeitig mit den beiden Semibreven des oberen Systems, unten Breven verwendet. In der Tat zeigt es sich auch, daß die Brevisnoten, so wie sie hier angebracht sind, ohne Cantus firmus-Funktion stehen. (Weitere Beispiele davon findet man Kyrie, Takt 50 und 69, und Sanctus, Takt 10 und 11.) Es entsteht dadurch die überraschende Frage, ob unsere Messe nicht eher für ein Clavichord oder für ein ähnliches Instrument bestimmt ist, dessen Ton nicht die Ausdehnungsmöglichkeit einer eigentlichen Orgel besitzt, und daß man deshalb die langen c. f.-Töne halbiert und wiederholt hat, um sie hinreichend akustisch verdeutlichen zu können. Daß zu dieser Zeit kein eigentlicher Unterschied zwischen Orgel- und Klavier-Musik bestand, ist bekannt, ebenso wie unter „organi" auch Clavichorde, Cembali und ähnliche Instrumente gerechnet wurden (vgl. z. B. das Titelblatt von Antico's „Frottole intabulate da sonare organi, Libro primo", 1517; Reproduktion in „Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento", Tafel I). Und daß Bearbeitungen von liturgischen Melodien wie Hymnen und Antiphonen auch in der Hausmusik beliebt waren, wird u. a. eindeutig durch die Lautenmusik bewiesen. Immerhin kann man sich schwierig vorstellen, daß eine alternierende „Orgelmesse", die wohl liturgisch gebunden und Bedürfnissen des Gottesdienstes entsprungen sein muß, für andere Instrumente als für die Kirchenorgel bestimmt sein könnte. Die Möglichkeit, daß man z. B. in Privatkapellen adliger Familien oder in kleineren Kirchen oder Klöstern, wo man eine Orgel vermißte, statt dessen sich mitunter eines Klavierinstruments mit Saiten bedient habe, wäre wohl nicht im voraus auszuschließen, und daß in solchen Fällen eine klavieristische Retouchierung stattgefunden haben mag, wäre dann wieder möglich. Ob man dabei auch andere Instrumente als Orgel (Klavier) alternierend mit dem Choral bei der Messe hat verwenden können? Diese Frage berührt u. a. auch die wichtigen Instrumental-Tabulaturen aus dem Codex 117 der Biblioteca Comunale zu Faenza. Nachdem sie von Gino Roncaglia entdeckt wurden, hat Dragan Plamenac sich zunächst in eingehender Weise damit be-

schäftigt[1]. Er trat dafür ein, daß es sich um Orgelmusik des 14. Jahrhunderts handele, während Charles v. d. Borren vermutet[2], daß sie für Streichinstrumente bestimmt waren, und ich die Möglichkeit berührte[3], daß es sich um Musik für Bläser handeln könnte. Plamenac war aber der Ansicht, daß die tabulaturmäßige Notation keine andere Möglichkeit als die für Orgel (Positiv) übrig ließ. In einer späteren Studie[4] hat er sich dann weiter vertiefend mit demselben Ms. beschäftigt und in scharfsinniger Weise festgestellt, daß unter den völlig textlosen Stücken darin sich zwei allerdings unvollständige alternatim-Messen befinden (beide mit Kyrie-Christe-Kyrie und Gloria, wovon jedoch in der ersten Messe das letzte Drittel fehlt). Plamenac sieht hierin einen endgültigen Beweis dafür, daß diese Tabulaturen für Orgel und zwar für die eigentliche Kirchenorgel bestimmt waren. Hierfür scheint gewiß auch noch der Umstand zu sprechen, daß sie in ähnlicher Notation wie die älteste uns bisher bekannte italienische Orgelliteratur überliefert sind. Andererseits kann man nicht übersehen, daß sie nur rein zweistimmig gesetzt sind, so daß nur ganz vereinzelt Dreiklänge vorkommen, in derselben Weise wie in gewissen Vokalkompositionen des 15. bis 16. Jahrhunderts, d. h. klanglich isoliert, als Füllnoten ohne gegenseitige akkordliche Verbindungen. Dies darf man wohl als merkwürdig erachten bei einem Instrument, das für Mehrstimmigkeit so einladend ist wie eine Orgel oder eine sonstige mit Tasten versehene Klangapparatur, und noch dazu wenn, wie hier, eine Reihe der Instrumentalstücke auf Vorlagen aufgebaut sind, die drei- oder sogar vierstimmig sind[5]. Auch fällt es auf, daß die Stimmen sich mitunter recht energisch kreuzen, was in Betracht dessen, daß die Orgeln in Italien bis in die neuere Zeit nur mit einem einzigen Manual versehen waren, merkwürdig scheint. In der italienischen Musik für Tasteninstrumente des 16. Jahrhunderts und somit auch in den Orgelstücken aus Castell' Arquato kommen Stimmüberschneidungen höchst selten vor, und wenn schon, dann am meisten in sehr moderater Form mit etwa einer Ober- oder Untersekunde. Ja, selbst wo es sich um ein Zusammentreffen

---

[1] *Keyboard Music of the 14th Century in Codex Faenza 117*, Journal of the American Musicological Society, 1951, S. 179 ff.

[2] Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, Vol. X (1940), S. 251 ff.

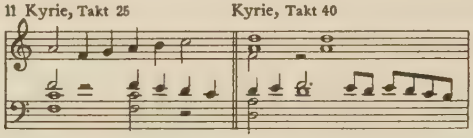
[3] *Ital. Orgelmusik*, S. 17.

[4] *New light on the Codex Faenza 117*, Kongreßbericht IGMW, Utrecht 1952.

[5] Neulich hat N. Pirotta in interessanter Weise diese Frage berührt (*Note su un codice di antiche musiche per tastiera*, Rivista Musicale Italiana, Vol. LVI, 1954, S. 333 ff.). Der Verfasser beschäftigt sich hierin besonders mit der zweistimmigen instrumentalen Bearbeitung der Faenza-Handschrift vom dreistimmigen Madrigal „Sotto l'imperio del possente prinze" des Jacopo da Bologna, und kommt zu dem Schluß, daß die anscheinend obligatorische Begrenzung auf nur zwei Stimmen damit zusammenhängen dürfte, daß das Instrument, mit welchem hier gerechnet wurde (Positiv oder Monochord wird angenommen), eine solche Beschränkung erforderte oder begünstigte. Die nähere Motivierung hiervon, nämlich daß die dreistimmige Spielweise bei der Ausführung zu große technische Schwierigkeiten verursachen sollte, oder daß sie „avrebbe avuto scarsissimo rilievo melodico", will mir jedoch nicht recht einleuchten.

im Einklang zwischen zwei selbständigen Stimmen handelt, ist es bemerkenswert, daß man dies am liebsten durch Pausen umgeht:

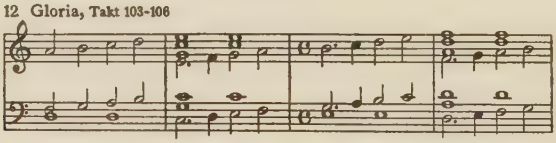
11 Kyrie, Takt 25 Kyrie, Takt 40



Das Problem, wo und wie man dann sogeartete liturgische Stücke habe verwenden können, begegnet uns, wie bereits erwähnt, auch bei der „Messa de la dominica" in Castell' Arquato (obwohl hier allerdings kein Zweifel darüber bestehen kann, daß sie jedenfalls für ein Tasteninstrument bestimmt ist) und eigentlich auch bei gewissen Transkriptionen von größeren Ordinariumstücken (wie z. B. Fuenllanas Bearbeitung vom Credo der Missa B.M.V. Josquins für Sologesang mit Lautenbegleitung, vgl. Acta Mus. XI, S. 16 ff.). Nicht am wenigsten in Anbetracht des hier nur so spärlich vorliegenden Materials und der ganzen bis jetzt recht ungeklärten Problematik der musikalischen Aufführungspraxis der Renaissance dürfte es vielleicht doch angebracht sein, diese Frage bis auf weiteres noch offen zu lassen.

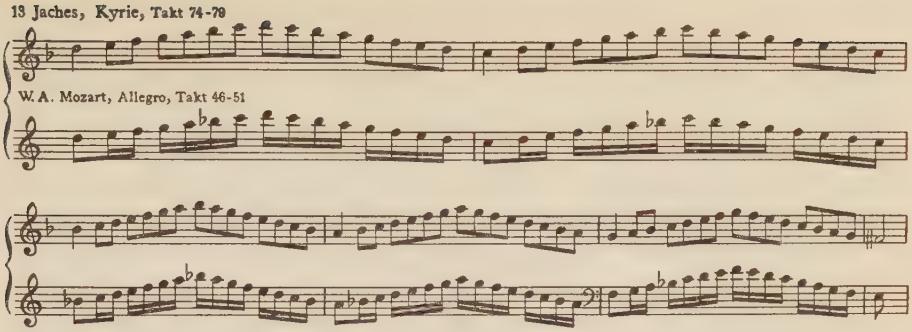
Vergleicht man die Messe Jaches' mit den anderen uns bis jetzt bekannten nicht-vokalen alternierenden Ordinariumsätzen des 15. bis 16. Jahrhunderts, ist vor allem ihre ausgeprägt instrumentale Haltung auffallend, besonders dabei das freistimmige, vollgriffige Akkordspiel. Einstimmigkeit kommt darin überhaupt nicht vor, und selbst Zweistimmigkeit nur ganz selten. Die Schreibweise ist überwiegend fünf- bis sechsstimmig, ja selbst bis zu Siebenstimmigkeit verdichtet sich der Satz mitunter:

12 Gloria, Takt 103-106



Die Verzierungsformeln sind wesentlich dieselben wie bei Marco Antonio Cavazzoni, nur ist das Skalenwerk lange nicht so reich entwickelt, und es fehlt hier überhaupt der hochstrebende „gotische" Zug, der die Linienführung des großen Bolognesen in so eindrucksvoller Weise prägt.

Nur an einer einzelnen Stelle nimmt hier die Skalentechnik Dimensionen an, die an Marco Antonio erinnern. Merkwürdig genug erinnert diese Passage aber noch mehr an Mozart, indem sie beinahe vollständige Identität zeigt mit der bekannten aus seiner kleinen Klaviersonate in C-Dur (Köchel Verz. Nr. 545):



Man darf es wohl als ausgeschlossen annehmen, daß Mozart diese rund zweihundertfünfzig Jahre früher entstandene Orgelmesse Jaches', die anscheinend nie gedruckt wurde, gekannt haben kann. Es dürfte somit eins der schönsten Beispiele der Musikliteratur dafür vorliegen, daß dieselben Ideen zu höchst verschiedenen Epochen und in höchst verschiedenen Kulturzusammenhängen ganz voneinander unabhängig hervorblühen können.

Eine Frühfassung doppelchöriger Motetten Orlando di Lassos

von

WOLFGANG BOETTICHER

Der achtstimmige Motettensatz, der sich der coro spezzato-Technik bedient, findet sich in Lassos Schaffen vor dem *Patrocinium musices* (1573) spärlich. Die frühen Motetten in Susatos I. libro 1555 – dort noch mit Madrigalen, Villaneschen und Chansons vereinigt – blieben auf den 4-st. Verband beschränkt. Lassos erster geschlossener Zyklus, sein 1556 bei J. Laet in Antwerpen verlegter Band, schloß 5- und 6-st. Sätze an, wobei mit der 6-st. *Da pacem*-Bearbeitung am Ende dieses Motettenkreises bewußt dem Stimmvolumen eine Grenze gezogen war. Seit Lowinskys vorzüglicher Arbeit[1] wissen wir, daß Lasso sich hier im Antwerpener Repertoire an einem Typus mittlerer Stimmzahl orientiert hat, wobei die Ostinatotechnik merkliche Straffung erfuhr. Im folgenden sei die Frage aufgeworfen, ob nicht bereits die Beschäftigung mit dem 8-st. Spaltchor vorausging. Eine solche Vermutung liegt bei dem jungen Lasso, der kurz nach der Jahrhundertmitte in Rom mit allen Neuerungen bekannt wurde, nahe. Sie wird durch einen Fund, eine handschriftliche Frühfassung des etwa 21jährigen Künstlers, bestätigt.

Zunächst sei ein Überblick geboten. Die in der Gesamtausgabe nicht mitgeteilten *Lectiones* nach Hiob (I. Bearbeitung, 1565 gedruckt) halten am klassischen Quatrocinium fest. Ihre Entstehung fällt mit großer Wahrscheinlichkeit vor den Antwerpener Aufenthalt 1555–56. Sie sind in einem Autograph (NB. Wien) mit den *Prophetiae Sibyllarum* vereinigt, einem Zyklus, der wegen seines chromatischen Einleitungsteiles und der deutlichen Anspielung auf den Neapolitanischen Sibyllenkult vielleicht schon 1549 in der südlichen Hauptstadt begonnen worden ist[2]. Auch diese Sibyllen bleiben im 4-st. Rahmen. Nach

---

[1] E. Lowinsky, *Das Antwerpener Motettenbuch O. di Lassos u. s. Beziehungen z. Motettenschaffen d. niederl. Zeitgenossen,* Diss. Heidelberg 1934 = Tijdschr. d. Vereenig. v. Nederl. Muziekgesch. XIV, 3–4, und XV, 1–2, den Haag 1937.

[2] Ms. Wien NB. 18 744. Der nicht in die GA aufgenommene Zyklus erschien erst posthum 1600 im Druck. Neudruck A. Therstappen in *Das Chorwerk,* Heft 48 (Ausg. Kallmeyer Nr. 67, 1937). Die Vermutung Therstappens, die Sibyllen seien ein Spätwerk und gehörten in die Nähe der Offertorien 1585, bestätigt sich nicht.

1562 schwillt die Lasso-Publikation plötzlich ins Riesige an, wobei die Erstdrucke auf verschiedenste Orte, meist Sammelwerke, verteilt sind. Die Chronologie lehrt, daß Lasso bis 1568, also etwa bis zum Ende seines ersten Münchener Jahrzehnts, fast ein Drittel seines ganzen Motettenkorpus entworfen haben muß: wir zählen 187 Sätze[1]. Nur zwei geschlossene Zyklen fallen als Erstdrucke in die 60er Jahre. Es sind die *Sacrae cantiones,* die die Nürnberger Montanus und Neuber 1562 herausbrachten, sowie eine Sammlung gleichen Haupttitels, die 1566 bei A. Gardane in Venedig – mit der irreführenden Bezeichnung IV. libro – erschien. Alle übrigen Drucke, die in der Gesamtausgabe als primäre Quelle eingeschätzt werden, namentlich die oft zitierten *Selectissimae cantiones* des genannten Nürnberger Verlags 1568, erweisen sich in großem Umfang als Nachdrucke.

Sieht man von versprengten posthumen Sätzen ab, deren stilistisches Indiz für die Frühzeit nicht zwingend ist, so verbleiben uns als 8-st. Verbände nur: in dem venezianischen Zyklus die beiden Schlußnummern *Deus misereatur* und *Levavi oculos,* sodann ein zweiteiliges *In convertendo,* das wir auf 1565 vordatieren (Erstdruck bei A. le Roy in Paris[2]), und die beiden Motetten *Confitebor tibi* und *Jam lucis orto,* die im *Thesaurus musicus,* Bd. I (Nürnberg 1564), erschienen sind[3]. Mit diesem scharfumgrenzten Zeitraum 1564–66 ist jedoch, was im folgenden nachzuweisen ist, keineswegs der geschichtliche Ort für die Entstehung der 8-st. *coro spezzato*-Technik bei Lasso gegeben. Im Gegensatz zu geringstimmigen Motetten, deren Druck meist rasch auf die Konzeption folgte (was in zahlreichen Fällen anhand datierter Kapellkopien nachzuprüfen ist), scheint die Doppelchörigkeit langsam gereift zu sein.

Für die geschichtliche Gesamtsituation ist von Interesse, daß in dem Nürnberger *Thesaurus* 1564 auch A. Willaerts 8-st. *Cum invocarem* enthalten ist, jene Psalmmotette, die seit A. W. Ambros (Gesch. d. Mus. III, 505) als das klassische Beispiel der *cori spezzati* gilt. Was Willaert betrifft, so ist neuerdings mit Recht an dieser posthumen Quelle Zweifel gehegt worden[4]. Der älteste

[1] Eine Zeitbestimmung im einzelnen liefern wir in der demnächst erscheinenden Monographie O. di Lassos. Allein die Erstdruckdaten verschieben sich gegenüber den Angaben der GA erheblich.

[2] *Modvlorvm Orlandi de Lassvs quaternis, quinis, senis, septenis, octonis et denis vocibus modulatorum secundum volumen.* Brüssel b. r. 7e classe V. K. Lass. (nur B., nicht im fonds Fétis), Paris b. Geneviève Vm 4° 434–2 pièce 4 (T. C. B.). Der Druck fehlt in Eitners Quellenlexikon ebenso, wie das I. volumen (ibid. 1564), das auf 5- und 6-st. Sätze beschränkt blieb. Haberl (GA) nennt für *In convertendo* irrig 1568 als Erstdruckjahr. II. p. lautet *Convertere Domine.* Eine von Sandberger (GA XXI, S. VIII) erwähnte „Frühfassung" des 8-st. *Omnes de Saba,* die im reduzierten 6-st. Verband in F. Lindners *Corrollarium cantionum* (1590) erschienen sei, ist zu tilgen. Die Notiz „*a 6*" in Lindners Index ist ein Druckfehler.

[3] Eine 4-st. Bearbeitung von *Jam lucis,* auf die sich Sandberger (GA XXI, S. XI) beruft (angeblich 1568), existiert nicht. Es liegt eine Verwechslung mit dem 8-st. Satz vor. – Die genannten fünf 8-st. Motetten haben zum Text: Ps. 66, 120. 125, 137; *Jam lucis* ist ein Hymnus zur Prim.

[4] H. Zenck, *Adr. Willaerts ‚Salmi spezzati' (1550),* Mf II, 1949, S. 97 ff.

Befund reicht nämlich bei dem flämisch-venezianischen Meister bis zur Jahrhundertmitte zurück, es ist der bei A. Gardane 1550 verlegte Druck *Di Adriano et di Jachet i Salmi Appertinenti Alli Vesperi Per tutte le Feste Dell'anno Parte a versi et parte spezzadi Accomodati da cantare a uno et duoi Chori* (eine II. Aufl. 1557). Hinzu kommt, daß außerhalb Venedigs schon vor 1550 deutliche Ansätze zur neuen Spalttechnik erreichbar sind. Ein lehrreiches Beispiel eines 8-st. *Laudate pueri* (Ps. 112) teilt neuerdings d'Alessi[1] mit; diese mit Willaert textgleiche Bearbeitung weist auf Fra Ruffino d'Assisi. Ein anderer Vorläufer ist Francesco Santacroce (gest. 1549 Verona). Bergamo, Treviso, Padua dürften die wichtigsten Pflegestätten gewesen sein. Aus allem erhellt, daß G. Zarlinos berühmter Hinweis auf die doppelchörige Psalmkomposition für den Vespergottesdienst nicht dahin zu verstehen ist, als sei Willaert der Erfinder des Prinzips gewesen (Ist. harm. III, cap. LXVI). Für Lasso bedeutet dies, daß er bei seinen kurz nach der Jahrhundertmitte aufgenommenen Versuchen keineswegs nur auf die repräsentativen Arbeiten Willaerts angewiesen war und daß er sich an jüngster italienischer Tradition geschult haben kann, die ihm sein Lateranamt vermittelt haben dürfte.

Denn in diese römische Frühzeit, 1552–53, haben wir mindestens drei der genannten 8-st. Motetten Lassos zu verlegen: *In Convertendo* (mit II. pars), *Deus misereatur* und *Levavi oculos*. Für die frühe Zeitlage der beiden letzteren Motetten spricht zunächst, daß der sie umgebende Zyklus 1566 ein 6-st. *Congratulamini* aufnahm, das uns bereits im Kod. München 20, einem hauptsächlich der Antwerpener Motette des Drucks 1556 gewidmeten Chorbuch, erreichbar ist. Diese Kopie, die wohl Lasso bald nach seinem Münchener Amtsantritt (Herbst 1556) in Auftrag gab, wurde noch von dem älteren Schreiber J. Pollet betreut. Den schlüssigen Beweis aber liefert uns eine Sparte des Abbate Fortunato Santini (1778–1862), die für alle drei Motetten eine Frühfassung festhält, die stark von dem bisher bekannten Druck abweicht. Schon Sandberger bemerkte beiläufig bei der Edition des *In convertendo* (GA XXI, S. X [1926]), daß Santini hier eine sehr alte Kopie benutzt haben muß. Der fragliche Band der in der bischöflichen Diözesanbibliothek Münster aufbewahrten Santinisparten wurde von dem Abbate betitelt: *Istas Sacras Cantiones 4. 5. 6. 8. et 12. voc. suavissimis concinatas modis sic in unum colligit partitione facta sit redegit Fortunatus Santini Romanus . . . ex privato archivio S. Mariae in Vallicella vulgo la chiesa nuova 1821 Index in fine etiam oppositus est.* Außer weiteren 6-st. Lasso-Motetten, die ich (ohne eingreifende Varianten) 1582 erstgedruckt sehe[2], finden

[1] G. d'Alessi, *Precursori di Adr. Willaert nella pratica del ‚coro spezzato'*, Treviso 1951 (engl. übs. in Journ. of the Amerc. Musicolog. Society, 1954. S. 187 ff.). Ferner R. Casimiri, *Il coro battente e spezzato fu una novità di Adr. Willaert?* in Bollettino Ceciliana, XXXVIII (Rom 1943); G. Benvenuti, *Andr. e Giov. Gabrieli e la musica strumentale in S. Marco,* in Inst. e Monum. dell'arte mus. Ital. I (Mail. 1931), S. XXXIV, sowie K. Jeppesen, *Eine musiktheoret. Korrespondenz d. frühen Cinquecento,* in Acta musicol. XIII (1941), S. 40 f.

[2] Einzelne Nachweise im Werkkatalog, der als Anhang zur genannten Monographie mitgeteilt ist. Das *Magnum opus musicum* 1604, dem die GA gefolgt ist, schei-

sich in dem Volumen Santinis noch Sätze Palestrinas, de Macques, Guerreros, Giovanellis, Ruffos, Vittorias, Finots, Naninis, Zoilos, A. Gabrielis, Animuccias, B. Roys, Marenzios, Anerios, Ferros, Willaerts, u. a. Wenn auch der römische Kreis hier deutlich hervortritt, so besagt doch die Aufnahme der Jüngeren, daß Santinis Vorlage aus verschiedensten Quellen geschöpft haben muß. Nach jener Vorlage hat Sandberger in der römischen *Chiesa nuova* mehrmals vergeblich gesucht. Daß sie noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts dort existiert haben muß, beweist eine Notiz Bainis[1]. F. Espagne fand 1870 die Bestände der *Vallicelliana* lückenhaft und „in großer Unordnung" vor (GA Palestrina, VI, S. III). Bei unseren Quellenstudien in römischen Archiven gelang es, wenigstens einzelne Stimmbücher, aus denen Santini seine Sparten herstellte, wieder ans Licht zu ziehen[2]. Damit entfällt zunächst der Verdacht, daß die flüchtige Schrift Santinis die Varianten verschuldet habe: seine Sparte ist – auch von den fremden Stücken des Kod. *Vallicelliana* – durchaus exakt. Diese Vorlage dürfte 1590–1610 kopiert sein. Das Endglied der Reihe, wahrscheinlich ein Lasso-Autograph aus seiner Lateranzeit, ist verschollen; nirgends ließ sich eine Spur finden. Es sei bemerkt, daß handschriftliche Lassoquellen vor 1560 außerhalb Münchens nicht erhalten sind. Andere Santini-Sparten boten keinen Hinweis[3].

Diese Varianten, deren Provenienz damit aufgehellt ist, gestatten neue Einblicke in die Kompositionstechnik Lassos. Mehr als ein Jahrzehnt dürfte Früh- und Endfassung trennen[4]. Einen ähnlichen Fall einer abweichenden Skizze

---

det bei SANTINI als Vorlage mit Bestimmtheit aus, da er die verderbte Gestalt der vertauschten Oberstimmen nicht kennt.

[1] G. BAINI, *Mem. storico-crit.* II, S. 326 (1828).

[2] Ms. *senza collocazione* (ohne Sign.), seit 1952 Biblioteca governativa Santa Cecilia, Rom, Besitzvermerk Vallicelliana. 29 × 21 cm., 139 Bl., Schweinsled.-Einband, 4 Stimmbücher: S. A. T. I., B. II. Über Schreiber, paläogr. Indizien und Zeitbestimmung vgl. meinen Katalog.

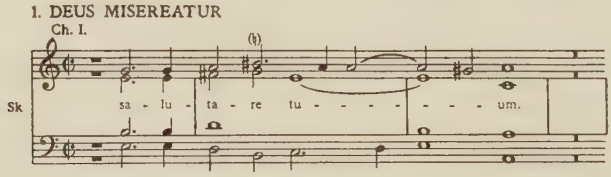
[3] Außer der genannten SANTINI-Sparte (jetzt Münster Ms. 3590), die dem Kardinal ODESCALCHI zugeeignet wurde, waren aus dem Nachlaß des Abbate keine weiteren Frühfassungen zu gewinnen. Ein kleiner Teil der in Münster befindlichen Sparten, über die der Katalog K. G. FELLERERS in Kirchenmusikal. Jahrbuch 1931f. bereits vorzüglich unterrichtet, war mir infolge Wasserschadens nicht zugänglich. – Ein in Bologna Lic. Rossini erhaltener hs. *Catalogo compendiato della musica sacra-profana . . . che si trova in Roma presso li Ab. F. Santini* (Ms. M/225) bot nichts Neues. Die Studien J. KILLINGS (1910) und J. A. HUNTEMANNS (1928) haben die LASSO-Quellen SANTINIS nicht zum Gegenstand. 1844 scheint SANTINI erneut in *S. Maria vulgo Vallicella* LASSO spartiert zu haben, wie sein Titel des Ms. Münster 2322 angibt. Die Vorlage der hier enthaltenen 5-st. Magnificat bezeichnet er „*Lutetiae 1578*". Tatsächlich haben wir den Druck – bei A. le ROY in Paris 1578 ediert (EITNER unbekannt) – als Unikum unter den Resten der *Vallicelliana* 1953 angetroffen.

[4] Abkürzungen: Sk = Frühfassung (Skizze); EF = Endfassung (Druck). T = Takt des Neudrucks in der GA; 35/II/3 = GA Seite 35, System II, Takt 3; Ch. = Chor; D = *Deus misereatur*; L = *Levavi oculos*; J = *In convertendo*; p = pars. Die Endfassung zitieren wir nach GA XXI, 729, 736, 734–35; bemerkt sei, daß der SANDBERGER unbekannte Erstdruck von J 1565 (s. o.) von der verderbten Fassung 1568 abweicht, die der GA zugrunde liegt. Die Sk zitieren wir nach Ms. *Vallicelliana*.

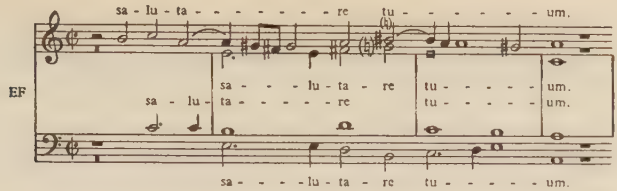
wissen wir nur noch für das Madrigal *O occhi manza* beizubringen[1]. Lasso hatte bei seinen drei römischen Frühfassungen echte *Salmi spezzati* im Sinn, die kunstvollste Form des antiphonischen Psalmvortrags. Den beiden schlichteren Arten der *Salmi a versi con le sue risposte* (auch nur in einer Chorhälfte ausführbar) und der *Salmi a versi senza risposte* (versweise alternierend mit einst. Vortrag choraliter) widmete er sich hier nicht. Für beide Typen bietet der genannte Druck Willaert-Jachets – neben „echten" Salmi spezzati – Beispiele. Lasso dürfte bei der Begegnung mit der wechselchörigen Technik sogleich eine Lösung vom präexistenten Psalmton erwogen haben, so wie sein gesamtes frühes Motettenschaffen nur selten ein gregorianisches soggetto bindet. Verglichen mit Willaert – für Ps. 125 *In convertendo* ergibt sich eine direkte Parallele – fällt die strenge Gliederung nach den Versen der Vulgata (bzw. der damals gebräuchlichen Itala-Übersetzung) auf. Auch der *Parallelismus membrorum* und der Schematismus der Binnenteile sind gewahrt. Die antiphonale Struktur dieser Psalmmotette blieb ebenso verbindlich wie der Zusammentritt beider Chorhälften im doxologischen Anhang. Aber für den gegenüber Willaert mindestens 40 Jahre Jüngeren mußte die Starrheit der Reihungsform kritisch wirken. Wir haben dieselbe Grenzsituation zwischen südlicher Homophonie und flämisch-polymelodischer Erfindung zu erwarten, die der alte Willaert wenige Monate zuvor in den acht doppelchörigen Stücken seiner Sammlung in denkwürdiger Weise zum Ausgleich brachte.

Zahlreiche Abweichungen zwischen Sk und EF scheiden wir aus, da sie auf die Chorspaltung von keinem direkten Einfluß sind. Hierzu rechnen wir das Anreichern der Vers-Endungen mit Wechselnoten, wobei auch an eine exaktere Ausschreibung improvisierter Kadenzen zu denken ist. Nur bildhafte Kadenzglieder sind in der Sk bereits figurativ durchgeformt (J: I. und II. Ch., II. p., T. 24–26 = 68/II/5–7 im Sup. auf „et flebant", usf.). Allerdings verschiebt sich die Penultima oft und gerät so mit den Nahtstellen der alternierenden Chöre in der Sk in Konflikt. Indessen seien hier aus der Fülle der Varianten nur die drastischen Fälle geboten.

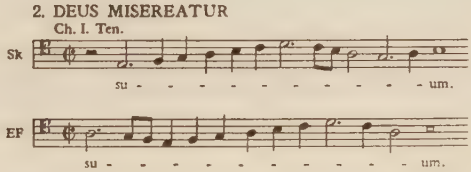
Ein typisches Bild elastischer Verzahnung der Chorhälften sei D: T. 28 ff. = 37/I/1 ff., entnommen:



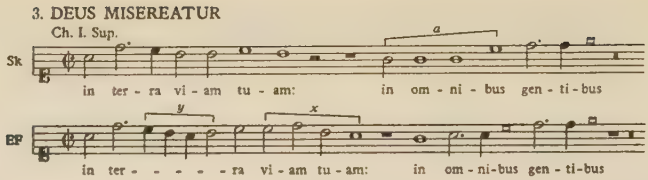
[1] Dieses 4-st. Madrigal, von Sandberger nach dem Druck 1581 mitgeteilt (GA X, S. 103), liegt uns in einer 3-st. Frühfassung vor (in A. Barrés *II. libro delle muse a tre voci canzon villanesche,* Rom 1557; Unikum, Vogel und Eitner unbekannt, näheres vgl. im Katalog meiner Monographie).



Durch Vorhalte und Antezipationen wird der blockhafte Einsatz aufgelokkert, die Dauer der Binnenkadenz vergrößert sich um den Wert einer Semibrevis, was eine Überschneidung der Teilchöre bewirkt (man beachte auch das abweichende Akzidenz). Bei kurzen wechselchörigen Einschüben klappt die Oberstimme künstlich nach; dieser Effekt ist erst in der Endfassung gewonnen (ibid. I. Ch. T. 43–44 = 33/I/1–2 bei „*et gentes*"). Umgekehrt werden Phrasenendungen später oft in der Oberstimme mit markanten Sprungmotiven ausgestattet, um eine Gegenkraft im Augenblick des Chorwechsels zu erzeugen. Ein lehrreiches Beispiel bietet D: I. Ch. T. 15–16 im Sup., dessen schwacher diatonischer Abstieg e′–d′–cis′ später als e′–d′–a′ erscheint, während der Altus des gleichzeitig einfallenden Ch. II auf d′ vorweggenommen wird. Es liegt auf der Hand, daß sich diese neue Technik auch auf die Gestalt einzelner Melismen ausgewirkt hat. In den überwiegenden Fällen entsteht aus einer einfachen Tonleiterbewegung eine mehrfache Schwingung bei meist unverändertem Ambitus. Bezweckt wird eine nahtlose Verbindung der Chorhälften namentlich in den Mittelstimmen, während in der Oberstimme nicht selten als spätere Zutat eine Minima-Pause eingelagert ist, die eine weitere Komplikation bedeutet, da sie *neben* die eigentliche Verszäsur zu stehen kommt. Als Beispiel unter vielen diene D: I. Ch. T. 63–64 = 39/II/1–2 Ten., bei dem unmittelbar folgenden „*benedicat*" (T. 65 = 39/II/3) ist im Sup. später noch eine Minima-Pause eingeschoben.

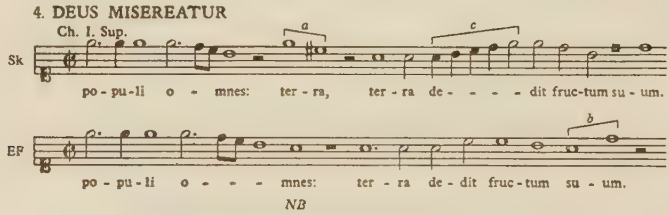


Auch die durch die Psalmtöne hervorgerufenen Wendungen wie *Initium, Flexa, Mediatio, Finalis* unterliegen im Tenor und Superius einem Stilisierungsprozeß, der durch die neue elastische Bindung der Chorhälften ausgelöst wird. Bei der Bildung melodischer Phrasen gilt allgemein das Gesetz, Binnenpausen zu verengen und Tonwiederholungen auszumerzen, wobei meist eine bessere Steigerung zum Spitzenton erzielt ist. Auch hierfür sei nur ein Beleg vorgeführt (D: I. Ch., T. 19–26 = 36/I/6 – II/6, Sup.):



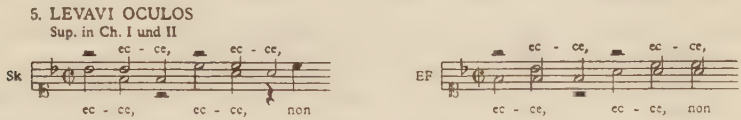
Abgesehen von der hinzutretenden Umspielung (y) erscheint die innenliegende Pause fast gänzlich überflutet; an dieser „überhängenden" Bildung (x) sind auch die anderen Stimmen beteiligt; die Tonrepetition wird bei (a) ersetzt, wobei der choralmäßige Vortrag des „*omnibus*" schärferer Deklamation weicht. Auf dem Höhepunkt e″ sah die Sk ursprünglich eine einfache Akkordsäule vor, in der nur der Alt des I. Ch. schwach umbog: die EF streut an diesem Ort sperrige Bewegungen der Unterstimmen ein und führt die Randstimmen auseinander. Unverkennbar schafft Lasso eine Steigerung im I. Ch., die plötzlich abbricht, während der II. Ch. nahtlos im Zeilenvortrag fortschreitet (*„salutare tuum"*). Aus dem blockhaften Chordialog ist ein breites Überlagern geworden, wobei Ch. I dynamisch, Ch. II statisch geführt sind.

Dieses Prinzip höheren Ausgleichs scheint sich auch dort zu bestätigen, wo Lasso im Innern eines Chorblocks plötzliche Wortwiederholungen tilgt. Hier begegnen wir mehreren Fällen, da die EF affektbezogene Zweiton-Motive der Sk ausmerzt, um die Geschlossenheit des Klangs (meist beim Zusammentritt beider Chorhälften) nicht zu gefährden. Es ist kein Zufall, daß zugleich die starre Interpunktion des Textvortrags merklich gemildert wird. Lehrreich ist die Korrektur des Sup. I. als der mit Abstand höchsten Stimme des Verbands von D: I. Ch. T. 59 ff. = 39/I/4 – II/3:



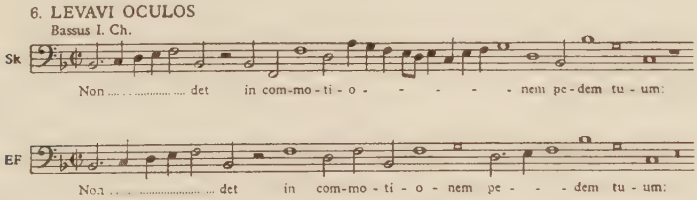
Der Fortfall der „*terra*"-Figur (a) wird melodisch durch den plastischen Quartschritt am Phrasenende kompensiert (b), unter Preisgabe der leeren Quintleiter (c), die verengt erscheint. Der angehängte Wert a′ erhöht die Satzdichte an der empfindlichsten Stelle, um die Chorhälften vollends zu verschmelzen (NB). Der beseitigte Terzfall (a) wird in den II. Ch. (Sup., Ten.) verpflanzt, wo er ziemlich verdeckt ist und einer neuen Aufgabe dient: als Verschränkung zweier Zeilen, bei denen er das End- und Anfangsmotiv darstellt (Sup. II und Ten. II: 39/I/5).

Lasso war bereits eine engste Staffelung der Chorhälften bekannt. Lehrreich ist, wie er den bildhaften Ruf „*ecce, ecce*“ in der Mitte von L umgeformt hat. Die Sk sah im Abstand einer Semibrevis ein primitives Echo vor (Quart- und Terzfall), mit dem sich die Chorhälften überschneiden. Die EF zerstört die reale Beantwortung gänzlich: der einfallende I. Ch. verharrt in Akkordwiederholung, während das Sprungmotiv des II. Ch. auf den Kopf gestellt wird. Zur Veranschaulichung mag das Wechselspiel von Sup. I und II genügen, die 4-st. Chorhälften sind homophon ergänzt zu denken (L: T. 34–36 = 73/I/7 – II/2)[1]:



Der getilgte Echoeffekt erinnert an jenen primitiven Dialog, wie ihn einst der achtzehnjährige Lasso am Eingang seiner Moresca liebte, wobei uns täuschend ähnliche Vorlagen bei Fontana, Scotto, Barré, Nola erreichbar sind (vgl. z. B. *Chi chilichi?* oder *Lucia celu*). Dieses in der Motette formwidrige Rufmelos mußte bei dem gereiften Künstler, der über die neuen Klangmittel souverän gebietet, abgestoßen werden.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß der Chorwechsel enger motivisch verklammert wird durch Abfangen der Kadenz, Umbiegen der Endungen, Verzögerung der Mittelstimmen einerseits, und durch Verdoppelung des Initiums und Tilgung melodiefremder, plötzlicher Affektbewegungen andererseits. Immer wird ein lebhafteres Pulsieren der Chorhälften bezweckt, aus dem sich neue Querstände und dissonante Vorhalte herausheben. Der harmonische Verlauf im Großen bleibt unangetastet. Die Deklamation gewinnt an Individualität, nur selten rettete sich die schlichte Isorhythmik alternierender Chöre in die EF. Lehrreich ist dabei die korrigierte Führung der Baßstimmen in Ch. I und II. Die Kurbelfigur des Sup. II im drittletzten Takt von L lag ursprünglich im Baß (76/II/5). Auch formelhafte Oktavsprünge, diatonische Ketten, schnitt Lasso aus dem Baß heraus. Als Beispiel diene L: T. 20 ff. = 72/II/1–7, eine Strecke, die bei ziemlich gleichbleibendem Bild der übrigen Stimmen noch um den Wert dreier Minimae gestrafft wurde:



[1] Um durch Kaudierung Sup. I und II kennzeichnen zu können, haben wir die Werte auf die Hälfte verkürzt.

Der Orgelpunkt als bindende Kraft am Zeilenende tritt oft hinzu. Die Bässe erhalten jene Nachdrücklichkeit beim Vortrag breiter, gestischer Motive, wie sie bald eine Sonderart des reifen Lassostils wird. Weit überzeugender als in der Sk münden die tiefen Stimmen nach dem *spezzato* in die großen Plagalschlüsse ein, wobei namentlich majestätische Schrittfiguren in der Sk noch nicht bewußt sind (D: Ch. I und II, T. 79–81 = 40/II/2–4 auf das bildliche „*fines terrae*").

Überhaupt sind die ins Riesenhafte gesteigerten Satzschlüsse ein neues Gegengewicht zum voraufgegangenen Dialog. Die weite Dehnung des Sup. I im 7.- bis 5.-letzten Takt von L (76/II/1–3), jener wölbende Sekundschritt, fehlt in der Sk ebenso, wie der Orgelpunkt der Randstimmen, mit denen J ausklingt. Auffallen muß in beiden Schlußstrecken auch, daß die flüssigen Imitationen getilgt sind, die in der Sk von L aufwärts, in der Sk von J abwärts noch einmal den ganzen Verband durchliefen. Formpsychologisch werfen diese feierlich strömenden Codagruppen, die sich von der Sk am weitesten entfernen, noch manche Frage auf, an der die Entfaltung des hochstimmigen Monumentalstils um 1565 nachzuprüfen wäre.

Für Lasso war die Begegnung italienischen Raumsinnes mit niederländischem Erbe mit jenen 1565 und 1566 gedruckten drei Endfassungen vollzogen. Ein glücklicher Zufall bringt uns Licht in die geheime Werkstatt des Künstlers. In den 70er Jahren diente Lasso der Spaltchor eher als ein dekoratives Mittel in der politischen Huldigungsmotette. Diese rechnet nicht zu seinen starken Leistungen, was auch für die 8-st. Madrigal- und Chansondialoge jener Zeit gilt. Im Spätwerk wird vollends deutlich, daß Lasso nicht auf jenem Weg fortschritt, der bei den jüngeren Venezianern in den konzertierenden Dialog der Klanggruppen einmündet. Es sei nur auf den letzten 6-st. Motettenzyklus 1594, die beiden spätesten Magnificat im massiven 10-st. Verband (1592, super *Aurora lucis rutilat* und *Memor esto,* Neudruck fehlt), sowie auf die merkwürdigen 7-st. Sätze verwiesen (der Schwanengesang *Vide homo* als Anhang zu den *Lagrime di S. Pietro*), die – vielleicht unter dem Eindruck venezianischer Apsidenchöre – sich mit sichtbarer Strenge zurückhalten.

Vincenz Jelich

von

HELLMUT FEDERHOFER

Die im Jahre 1564 von Erzherzog Karl II. gegründete Grazer Hofkapelle, die zunächst eine Pflanzstätte spätniederländischer und venzianischer Kunst war, sollte in ihrer zweiten Periode (1596–1619) unter dessen Sohn und Nachfolger Erzherzog Ferdinand, dem späteren Kaiser Ferdinand II., ein bedeutendes künstlerisches Strahlungszentrum werden. Angesehene Grazer Hofkapellisten erlangten führende Stellungen an auswärtigen Hofkapellen, wie z. B. Reimund Ballestra, der neuerdings im Zusammenhang mit der Reservata-Forschung Interesse gewonnen hat und 1616 von Erzherzog Leopold, Bischof von Straßburg und Passau, einem Bruder Ferdinands, in seine Residenz Zabern (Unter-Elsaß) als Hofkapellmeister berufen wurde[1]. In Zabern begegnen wir aber noch einem weiteren einstigen Mitglied der Grazer Hofkapelle, nämlich Vincenz Jelich, einem Meister des geringstimmigen geistlichen Konzerts, der offenbar durch Vermittlung Reimund Ballestra's dorthin gelangte. Ihm sind die folgenden Zeilen gewidmet.

Ältere Lexika (Walther, Gerber, Fétis) berichten über ihn nur, was den Titeln seiner drei, bereits von G. Draudius[2] verzeichneten, 1622 (nicht 1623) und 1628 zu Straßburg erschienenen Drucke op. I–III zu entnehmen ist[3].

---

[1] H. Federhofer, *Eine neue Quelle der musica reservata,* Acta musicologica, Vol. XXIV, 1952, S. 37 ff.

[2] *Biblioteca classica* 1625, S. 1647.

[3] 1. *Parnassia militia, concertvvm vnivs, dvarvm, trivm et qvatvor vocvm, tam nativis qvam instrvmentalibus vocibvs, ad organum concinendarum. Auctore Rever. Domino Vincentio Ielich, Sereniss. Archid. Leopold. etc. Musico instrumentario & Vicario Colleg. ecclesiae S. Mariae Tabernensis. Opus I. – Argentinae, cum privilegio. Typis Pavli Ledertz Bibliop. Anno MDCXXII.* – C. A. T. B. Bc.; entgegen Eitner (QLex.) komplett in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. Main; Mikrofilm u. Sparten im musikwissenschaftlichen Institut der Universität Graz. A. T. B. u. B. c. auch im Brit. Mus.; vgl. *Misc. mus. biobibliographica,* 3, 916; der Cantus befand sich ferner in Breslau; vgl. Eitner V, 283 unter *Jelich.*

2. *Arion primus sacrorum concentvvm, vnivs, dvarvm, trivm et qvatvor vocvm ad organum concinendarum. Authore Rever. Domino Vincentio Jelich, Fluminensi Sancti Viti, Collegiatae ecclesiae sanctae Mariae Tabernensis Canonico, necnon Sereniss. Archiducis Leopoldi Sacellano & musico instrumentario. Opvs II. – Avgvstae Tribo-*

Ihnen zufolge war Jelich Hofinstrumentist und später zugleich Hofkaplan Erzherzog Leopolds sowie Vikar und danach Kanonikus am Liebfrauenstift in Zabern und aus St. Veit am Flaum (Fluminensis S. Viti), dem heutigen Fiume, gebürtig. Eitner berichtigt Fétis, der St. Veit am Flaum im nördlichen Elsaß („Bas-Rhin") vermutet, und ergänzt das Werkverzeichnis, indem er außer den genannten drei Drucken noch sechs in zwei bekannten geringstimmigen Sammelwerken (Straßburg 1627) des Rottenburger Kantors Johannes Donfried erschienene Generalbaß-Motetten Jelichs nachweist, die indessen sämtlich mit Werken aus den obigen Drucken identisch und z. T. von Donfried schon früher veröffentlicht worden sind, was auf eine persönliche Verbindung beider Meister schließen läßt[1]. Darüber hinaus konnte M. Vogeleis durch Funde in Zaberner Protokollen seine Elsässer Zeit etwas erhellen. Allerdings trifft seine Vermutung, daß Jelich schon in sehr jungen Jahren nach Zabern gekommen sei, nicht zu[2]. Aus archivalischen Quellen im Landesregierungsarchiv und in der Universitätsbibliothek Graz geht eindeutig hervor, daß er die Zeit von seinem 10. bis etwa zu seinem 21. Lebensjahr vielmehr in Graz verbracht und seine Ausbildung als Kapellknabe der Grazer Hofkapelle erhalten hat, an der er danach als Instrumentist tätig war[3].

Die früheste Kunde über ihn erhalten wir aus einem Aktenstück des Grazer Hofkammerarchivs aus dem Jahre 1607, in dem der als Kanzonettenmeister bekannte Kapellknabenpräzeptor und Vizekapellmeister der Grazer Hofkapelle Matthia Ferrabosco bestätigt, daß Vincenz Jelich und sein älterer Bruder Petrus am 8. September 1606 als Kapellknaben in der Grazer Hofkapelle Aufnahme fanden[4], wohin sie ihr Vater Andreas von Fiume gebracht hatte[5]. Beide waren der Obhut, Erziehung und Ausbildung Matthia Ferrabosco's an-

corvm. Apud Paulum Ledertz bibliopol. Anno MDCXXVIII. – C. A. in München, Bayerische Staatsbibliothek, A. B. u. Bc. in Paris, Bibl. nationale. Der Tenor fehlt. Mikrofilm u. Sparten wie oben.

3. *Arion secvndvs psalmorvm vespertinorvm, tam de tempore, qvam de Beata Maria virgine, qvatvor vocibvs, alternatim ad organvm concinendorvm, adivnctis Magnificat, Salve Regina, & octo Tonis ad omnia instrumenta accommodatis. Auctore Rever. Domino Vincentio Ielich* (Forts. wie op. II). *Opvs III. – Avgvstae Tribocorvm. Apud Pavlvm Ledertz bibliopol. Anno MDCXXVIII.* – Quellen wie *Arion* I. Sowohl *Argentina* als auch *Augusta Tribocorum* bezeichnen Straßburg im Elsaß.

[1] Eitner V, S. 283 und Eitner, *Bibliographie*, S. 648. – Die Konzerte in Donfrieds *Promptuarium*, Teil III (1627), Nr. 6, 111, 285 u. 286, sind identisch mit den gleichnamigen in *Parnassia militia* (1622), Nr. 11, 18 und *Arion I* (1628), Nr. 12 u. 16, jene in Donfrieds *Viridarium* (1627), Nr. 15 u. 104 mit *Parnassia militia* (1622), Nr. 12 u. 19.

[2] *M.* Vogeleis, *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte d. Musik u. d. Theaters im Elsaß 500–1800*, Straßburg 1911, S. 475/476, 479 u. 491.

[3] Während des Druckes erschien das langerwartete Werk von W. Senn, *Musik u. Theater am Hof zu Innsbruck*, Innsbruck 1954, in dem V. Jelich auf S. 206 genannt wird.

[4] Siehe Anhang 1 dieser Studie. Die Erledigung ist abgedruckt in meinem Aufsatz *Matthia Ferrabosco*, Musica disciplina VII, 1953, S. 221, Nr. 13.

[5] Anh. 2.

vertraut, der demnach als ihr Lehrer zu gelten hat. Noch ist ein von diesem unterfertigtes Verzeichnis der Kapellknaben des Grazer Hofes aus dem Jahre 1607 erhalten, in dem Petrus und Vincenz Jelich an vierter und fünfter Stelle angeführt werden[1]. Hier und in den sonstigen archivalischen Quellen des Grazer Landesregierungsarchivs wird Jelich unter seiner kroatischen Namensform (Jelicich, Jelichich, Jelitsch, Jeletschitsch) genannt. So unterschreibt er sich auch selbst[2]. Über die musikalische Ausbildung im einzelnen ist nichts bekannt. Als bereits 1609 seine Stimme mutierte, reiste er mit der gebräuchlichen Abfertigung von 72 fl. über Laibach nach Fiume heim[3], während sein Bruder Petrus nach etwa dreijährigem Dienst als Kapellknabe starb[4]. Doch schon im folgenden Jahre kehrte Vincenz Jelich von Fiume nach Graz zurück, wo er am 18. September 1610 in das von Erzherzog Ferdinand gestiftete „Ferdinandeum" eintrat, in dem ärmere Schüler, die an der Grazer Jesuitenuniversität studierten, zumeist unentgeltlich Unterkunft und Verpflegung fanden. Mit dem Stiftungszweck war die Pflege der Musik an der Hof- und Jesuitenkirche eng verbunden. Noch ist das Matrikelbuch mit den Eintragungen über die Aufnahme der Ferdinandisten, wie die Zöglinge hießen, aus der Zeit von 1588 bis 1684 erhalten, in dem es zum Jahre 1610 (fol. 24^{v}) heißt: „Vincentius Geneschez [sic], Fluminensis, Italus, annos 14, Principista, 18. septembri, Ser[enissimi] Ferd[inandi] discantista, gratis alitur[5]." Die verballhornte Namensform erweckt zunächst an der Identität mit Jelich Zweifel, der jedoch durch eine auf fol. 32^{v} derselben Quelle folgende Eintragung zerstreut wird: „Vincentius Jelik, Fluminensis a S. Vito ingressus in Ferdinandaeum anno 1610 in septembri, mansit 4½ año[s], donec Poesim absolverat, dein S[erenissi]mi Maximiliani Sacristanus et S[erenissi]mi Ferdinandi Instrumentista factus, et[iam] Rhetoricam sub R. P Michaele Sumreker audivit 1 año 1/2. Tandem año 1616 receptus ad Ferdinandaeum 29. Martii. Theologiae morali op[er]a dedit." Dazu ergänzend melden die Grazer Universitätsmatrikeln (fol. 29) seinen Eintritt in die erste Grammatikklasse zum Jahre 1612: „ex prima classe Grammatices Vincentius Jelicich, Italus, Fluminensis[6]." Nach seiner Rückkehr von Fiume nach Graz verblieb Jelich also von 1610 an zunächst viereinhalb Jahre im Ferdinandaeum, währenddessen er an der Grazer Jesuitenuniversität bis zur Poetenklasse aufstieg, die er absolvierte. Danach wurde er Kapellan bei Erzherzog Maximilian, einem Bruder Ferdinands, und 1615 Instrumentist an der Grazer Hofkapelle, die er 1609 als Kapellknabe verlassen hatte. In einer Erledigung der Grazer Hofkanzlei vom 29. September 1615 wird er ausdrück-

---

[1] H. Federhofer, a.a.O., S. 222, Nr. 16.
[2] Vgl. Anh. 3, 5 u. 6.
[3] Anh. 3.
[4] Anh. 4. Die diesem zugedachte Abfertigung suchte sein Vater Andreas in Bittgesuchen aus den Jahren 1609 und 1615 vergeblich zu erhalten.
[5] Graz, Univ.-Bibl. Ms. I/486.
[6] Graz, Univ.-Bibl. Ms III/58.

lich als „unser Hofmusicus" bezeichnet und ihm zur Abdeckung von Schulden, in die ihn eine schwere Krankheit gestürzt hatte, 27 fl. bewilligt[1]. Aber schon 1613/14, als Erzherzog Ferdinand mit seinem Hofstaat samt der Hofkapelle nach Wien und Wiener-Neustadt verreist war, versah er zusammen mit anderen Ferdinandisten unter Leitung des aus Görz gebürtigen ehemaligen Kapellknaben Canzian Cividino (geb. 1590), der 1609 im Ferdinandaeum Aufnahme fand, später Altist (noch an der kaiserlichen Wiener Hofkapelle nachweisbar) und 1616 Schwiegersohn von Matthia Ferrabosco wurde, aushilfsweise die Kirchenmusik in der Hof- und Jesuitenkirche[2]. Jelich studierte dann noch ein halbes Jahr Rhetorik an der Grazer Jesuitenuniversität und trat am 29. März 1616 neuerlich in das Ferdinandeum ein. Der letzte Satz aus dem Matrikelbuch ist offenbar so zu verstehen, daß Jelich moraltheologische Werke verfaßte; in dem Verzeichnis der von Jesuiten und deren Schülern in der Zeit von 1573 bis 1773 bei Widmanstetter in Graz gedruckten Schriften kommt sein Name allerdings nicht vor[3].

Da Jelich 1610 als vierzehnjährig bezeichnet wird, so muß er 1595/96 geboren sein[4]. Seine Anstellung als Instrumentist der Grazer Hofkapelle währte nur kurze Zeit (1615/16). Das genaue Datum seines Ausscheidens aus ihr ist zwar unbekannt, doch befand er sich wohl schon im Jahre 1617 bereits in Zabern, der Residenz Erzherzog Leopolds, Bischofs von Straßburg und Passau (*1586, † 1632), wo er zum Priester geweiht wurde und seine erste Messe las; nach M. Vogeleis schuldete er am 3. Oktober 1618 dem dortigen Wirt Kaspar Kurtz einen größeren Geldbetrag für seine „gaistliche Hochzeit"[5]. Doch schon im Jänner 1617 wird er (wohl irrtümlich als gewesener) Musikus Leopolds[6] und in dessen Kapellverzeichnis von 1618 als Tenorist genannt[7]. Die lateinische,

[1] Anh. 6.

[2] Anh. 5. Über Canzian Cividino vgl. meinen Aufsatz *Zur Musikpflege d. Jesuiten in Graz im 17. Jh.*, in Aus Archiv und Chronik II, 1949, 129 f.

[3] R. Peinlich, *Geschichte d. Gymnasiums in Graz. 2. Periode,* Jahresbericht d.k.k. Ober-Gymnasiums zu Graz, Graz 1869, S. 81 ff.

[4] In den Taufmatrikeln von Fiume, die für die Zeit vom 8. XII. 1594 bis 12. VIII. 1595 und dann wieder ab 2. IX. 1595 erhalten sind, kommt sein Name merkwürdigerweise nicht vor. Wohl aber sind dort die Taufen seiner Geschwister Mathea, Franz, Johannes, Franzisca und Margareta Jelicich (Vater Andreas, Mutter Barbara, später Katherina) in der Zeit von 1598–1606 vermerkt, so daß also vermutlich seine Geburt in die Zeit zwischen dem 12. VIII. 1595 und 2. IX. 1595 fällt, für die die Eintragungen fehlen. Freundl. Mitteilung des Državni Arhiv, Rijeka (Fiume) v. 13. VIII. 1954.

[5] M. Vogeleis, a.a.O., S. 476.

[6] Nach den Stuttgarter Kirchenkastenrechnungen 1616–1617 („abfertigung frembder singer") werden „Vincentio Jelich, Erzherzogen Leopoldi zue Osterreich gewesenem [!] musico so unnserm D. Fürsten und Heren [Herzog Johann Friedrich von Württemberg] ettliche musicalische compositiones offeriert . . . den 29. januari zur abfertigung geben 8 fl.". Stuttgart Hauptstaatsarchiv, Rep. A 282 u. G. Bossert, *Die Hofkapelle unter Johann Friedrich 1608–1628,* Württemberg. Vierteljahrshefte f. Landesgeschichte, N.F. Jg. XX, 1911, S. 200.

[7] W. Senn, a.a.O., 363.

inhaltlich unergiebige Widmungsvorrede seiner „Parnassia militia", op. I von 1622, an Erzherzog Leopold unterzeichnete er am 8. Dezember 1622 zu Straßburg mit „Vincentius Jelich". Auf dem Titelblatt wird er als Hofinstrumentist Leopolds und Vikar am Liebfrauenstift in Zabern bezeichnet. Beide Stellungen bekleidete er wohl schon seit 1618. Kurze Zeit danach muß er dort ein Kanonikat erhalten haben, denn sowohl im Zaberner Taufbuch von 1624 als auch am Titelblatt seines ebenfalls in Straßburg erschienenen „Arion I und II" (op. II und III) aus dem Jahre 1628 wird er als Kanonikus, in den beiden Drucken außerdem auch als Hofkaplan und Instrumentist Erzherzog Leopolds genannt[1]. Als Kanonikus am Liebfrauenstift zu Zabern kann ihn Vogeleis noch im Jahre 1636 nachweisen. Er blieb also in Zabern, auch nachdem Erzherzog Leopold nach dem Tode Erzherzog Maximilians, des Deutschmeisters, 1619 die Statthalterschaft von Tirol übernommen und 1625 das Bistum Straßburg zugunsten seines Neffen Leopold Wilhelm resigniert hatte[2]. Danach verliert sich seine Spur.

Von Jelich sind ausschließlich gedruckte Werke erhalten, die sämtlich in dem knappen Zeitraum von 1622–1628 in Straßburg erschienen sind[3]. Schon mit seinem in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. noch vollständig erhaltenen Erstlingswerk, der „Parnassia militia", deren Titel H. J. Moser dem Einfluß des Dreißigjährigen Krieges zuschreibt[4], steht Jelich auf dem Boden der neuen Zeit. Es enthält 8 einstimmige[5], 7 zweistimmige, 5 dreistimmige und 4 vierstimmige geistliche Konzerte, die der Gattung der geringstimmigen Motette konzertierenden Stils angehören. Vier zweistimmige Ricercare für Zink und Posaune beschließen die Sammlung. Als Jelich dieses Werk herausgab, waren ihm in Deutschland etwa ein Dutzend Komponisten in der Veröffentlichung geringstimmiger Konzerte vorangegangen, unter letzteren die süddeutsch-österreichisch-katholischen Meister Gregor Aichinger, Bernhard Klingenstein, Heinrich Pfendner, Rudolf Lasso, Urban Loth, Michael Kraf, Anton Holzner und Christoph Satzl, während auf protestantischer Seite so namhafte Komponisten wie Michael Praetorius, Johann Staden, Johann Hermann Schein, Christoph Demantius und Samuel Scheidt stehen[6]. Dazu kom-

---

[1] Vgl. S. 215, Anm. 3 und M. Vogeleis, a. a. O., S. 476.

[2] M. Vogeleis, a. a. O., S. 475/476. – Er wird in einem Kaufvertrag vom 24. Juli 1636 zusammen mit den Töchtern Cäcilia und Rosina des damals bereits verstorbenen Reimund Ballestra, sowie dem Ehegatten der Rosina, dem Innsbrucker Hoforganisten Georg Piscator als der „erwürdig wolgelerte Vincentius Jelich Unser lieben Frauen Stift alhie [Zabern] Canonicus" und Bevollmächtigter Piscators genannt. In den Zaberner Quellen kommen auch die Namensformen *Jele, Jellig* und *July* vor. W. Senn, a. a. O., S. 206, teilt ferner mit, daß „H. Vincenz Felich [!] Canonicus in Elsaß-Zabern und Hofmusikus" bei der 1626 in Innsbruck stattgefundenen Hochzeitsfeier Leopolds mit Claudia von Medici teilnahm.

[3] Vgl. S. 215, Anm. 3, u. S. 216, Anm. 1.

[4] H. J. Moser, *Geschichte d. deutschen Musik,* 5. Aufl. Stuttgart u. Berlin 1930, Bd. II, S. 4.

[5] Je vier für *Canto o Tenore* und je zwei für *Alto solo* und *Basso solo.*

[6] A. Adrio, *Die Anfänge des geistlichen Konzerts,* Berlin 1935, 142 ff.

men die Frankfurter Nachdrucke der für die ganze Gattung beispielgebenden Konzerte Ludovico Viadana's und zwei Sammlungen (*Siren coelestis,* München 1616, und *Tripartitus concentuum fasciculus,* Frankfurt a. M. 1621), die in der Hauptsache Werke von Italienern enthalten. Daß ein Teil von Jelichs Konzerten bereits in Graz entstanden ist, läßt sich zwar nicht beweisen, wäre aber immerhin denkbar, da die geistliche Monodie frühzeitig am Grazer Hofe bekannt war. Das bezeugen die im Jahre 1614 von Widmanstetter in Graz gedruckten 2- bis 8-stimmigen Generalbaß-Motetten des Grazer Hoforganisten Heinrich Pfender ebenso wie der ein Jahr später in Venedig erschienene und Erzherzog Ferdinand gewidmete *Parnassus musicus Ferdinandaeus* des Grazer Hofkapellist Giovanni Battista Bonometti. Dieses Werk enthält 1- bis 5-stimmige Generalbaß-Motetten von 32 Musikern, unter denen sich als Mitglieder der Grazer Hofkapelle allein neun nachweisen lassen (Reimund Ballestra, Alessandro Bontempo, Bartolomeo Mutis, conte di Cesana, Georg Poß, Giovanni Priuli, Michelangelo Rizzio, Giovanni Sansoni, Alessandro Tadei und Giovanni Valentini)[1]. Infolge der engen kulturellen Beziehungen, die zwischen dem Grazer Hof und dem in Pflege und Weiterbildung des neuen Stiles führenden Venedig seit jeher bestanden, konnte Jelich diesen in Graz ebensogut kennenlernen und praktisch erproben, wie an der Quelle in Venedig selbst, mag auch sein Lehrer Matthia Ferrabosco kaum mehr den Anschluß an die Monodie gefunden haben, sonst hätte wohl Bonometti, der 1617 dessen Schwiegersohn wurde, solche Werke in seinem Parnassus veröffentlicht.

Wie sehr traditionsgebunden sich die geistlich-monodische Konzertliteratur trotz aller Neuerungen im Verhältnis zu den Schöpfungen der Florentiner Monodisten erweist, wurde bereits mehrfach betont[2]. Schon allein Herkunft und Zweckbestimmung verhinderten zunächst die volle Entfaltung der künstlerischen Möglichkeiten, die in dieser aus rein praktischen Erwägungen heraus geschaffenen Gattung beschlossen lagen. Hinzu kam die traditionelle Haltung der Kirchenmusik im allgemeinen. Steht somit der konservative Grundzug der geringstimmigen geistlichen Konzertmusik fest, zumindest was deren Durchschnittstypus betrifft, so sind doch im einzelnen mannigfache Unterschiede und Annäherungen nach der Seite der wirklichen Monodie, die als eigentlicher Ausdruck des aufkommenden barocken Lebensgefühls den neuen geistig-künstlerischen Standort kennzeichnet, zu beobachten. Maßgebend für den Grad der „Moderne" ist das Verhältnis der alten und neuen Formelemente zueinander, nämlich welchen Anteil Gestaltungsprinzipien der alten und der neueren scheinpolyphon-akkordischen Motette, des Madrigals und der echten, affektbestimmten Monodie nach den Forderungen der Florentiner Monodisten an der

---

[1] H. Federhofer, *Graz Court Musicians and their contributions to the Parnassus musicus Ferdinandaeus (1615),* Musica disciplina IX, 1955.

[2] F. Blume, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik,* Leipzig 1925, S. 64 ff.; A. Adrio, a.a.O., und andere.

neuen Form haben und welche künstlerische Gesinnung sich hinter ihr verbirgt. In diesem Sinne läßt sich die „Parnassia militia“ sicher zu Recht als „stark fortschrittliches Konzertwerk“ bezeichnen[1]. Zwar bedient sich Jelich in reichem Maße traditioneller Gestaltungsmittel. So läßt die Gesamtform das Reihungsprinzip der alten Motette mit den stereotypen Wiederholungen einzelner kurzer Textabschnitte erkennen, so findet die Anfangsimitation, die in den einstimmigen Stücken zur „Selbstimitation“ (Blume) wird, fast regelmäßig Anwendung, so läßt sich die Vorwegnahme neu eingeführter Motive im Basso continuo beobachten, womit der Zusammenhang mit dem alten Motettenbaß unter Beweis gestellt wird, und auch in der Gestaltung der gewöhnlich mit breiten Notenwerten einsetzenden Anfangsmotive wirkt das alte Motettenprinzip nach. Wesentlich stärker treten aber Formelemente der scheinpolyphonen, vielstimmig-konzertierenden Motette in Erscheinung. Von ihr wird der aus dem Madrigal stammende Bewegungsgegensatz von „altem“ und „neuem“ Tempo (Ganze und Halbe – Viertel und Achtel) sowie das Konzertieren mit knappen deklamationsgezeugten Motiven bezogen. Tatsächlich beherrscht das Kontrast- und Konzertprinzip die Motetten Jelichs vollkommen. Ersteres wird sogar noch durch Tempovorschriften wie „Tardi“ und „Allegro“, die nicht bloß in der Motette Bone Jesu (Nr. 21)[2], sondern in allen Stücken anzutreffen sind, überspitzt; auch Bezeichnungen wie „Tardissimo“, „Allegrissimo“ und „Presto“ (Nr. 1, 2, 21) kommen, wenn auch seltener vor. Hinzu treten dynamische, mit Echoeffekten verbundene Kontraste, die durch „Forte“ und „Piano“ bezeichnet werden. Das Konzertieren im oben angedeuteten Sinne ist nicht nur in den zwei- und mehrstimmigen, sondern auch in den einstimmigen Stücken, hier zwischen Vokalstimme und Basso continuo, anzutreffen. Gerne verbindet es sich mit der Sequenz, welche die aus kurzen Notenwerten zusammengesetzten, meist wenig charakteristischen Motive sprung- oder stufenweise auf- und abwärts führt, während der Basso continuo in solchen Fällen häufig eigene Wege geht, also nicht im gleichen Abstand steigt oder fällt. Mit der Sequenztechnik berühren wir bereits den dritten Ausdrucksbereich, die echte Monodie. Es ist oft schwer zu entscheiden, wo die Wiederholung nicht nur strukturelle, sondern auch inhaltliche Bedeutung hat. Doch wird man überall dort, wo Sequenzen im Sekundabstand aufeinander folgen und es die Eindringlichkeit des Textes nahelegt, affektbestimmte Äußerungen vermuten dürfen. Ähnliches gilt auch für die Koloraturen, die zwar vielfach bloß die schriftliche Fixierung improvisatorisch längst erprobter Diminutionsformeln sind und zur Hervorhebung wichtiger Worte dienen, gerade deshalb aber auch zugleich monodischen Ausdruckscharakter gewinnen können (so z. B. die in punktierten Achteln und Sechzehnteln verlaufende Koloratur über das Wort „sagittae“ in Nr. 1). Auch die

---

[1] A. Adrio, a. a. O., S. 118.
[2] H. J. Moser, a. a. O., S. 24.

aus dem Madrigal stammende, von Jelich nur sparsam verwendete und meist textlich bedingte Chromatik läßt sich hier einordnen. Daß sich Jelich zur Monodie bekannte, geht schon aus der im Verhältnis zu ähnlichen Sammlungen dieser Art großen Anzahl einstimmiger Konzerte hervor. Am stärksten nähert sich das erste Konzert (*Oculi tui deus sicut sagittae*) durch ausdrucksbetonte Sequenzen, Tempokontraste und Chromatik trotz Selbstimitation und bewegten Basses einer echten Monodie, der der dramatische Text allerdings besonders entgegenkommt. Die übrigen Texte der einstimmigen Stücke sind dagegen mehr erzählender oder lobpreisender Natur, weshalb Jelich hier häufig den Tripeltakt verwendet, der gleichzeitig zumeist mit eingefügtem „Alleluia" (auch in den mehrstimmigen Stücken) zur Refrain- und damit zur Formbindung benutzt wird[1].

Die Hinzufügung einer zweiten Stimme löscht den monodischen Charakter zwar nicht aus, schwächt ihn aber. Nur zwei Stücke sind für Alt und Baß (9 und 10), die übrigen fünf für gleichartige Stimmen (je zwei für zwei Soprane und zwei Bässe und eines für zwei Alte) bestimmt. Die zweite gleichartige Stimme kann auf viererlei Art und Weise gestaltet sein. 1. Sie imitiert die erste Stimme nach Motettenart und schreitet mit ihr entweder zur Kadenz fort oder die erste Stimme pausiert während des Einsatzes der zweiten Stimme und bringt anschließend ein neues Motiv, das in ähnlicher Weise wiederholt wird, so daß Einstimmigkeit vorgetäuscht wird. 2. Sie setzt den Text mit einem neuen Motiv fort, während die erste Stimme pausiert, worauf beide Stimmen in einem anderen Intervall wiederholt werden. Auch in diesem, allerdings selteneren Fall (z. B. Nr. 11) entsteht imaginäre Einstimmigkeit. 3. Beide Stimmen konzertieren mit leicht beweglichen Deklamationsmotiven zumeist unter häufiger Anwendung der Sequenz. 4. Die zweite Stimme schließt sich der ersten in Terzenparallelen an, ordnet also ihre melodische Funktion der harmonischen unter. Die beiden ersten Gestaltungsmöglichkeiten sind gewöhnlich zu Beginn, die beiden letzteren in Mitte und Schluß anzutreffen. Doch kommen Ausnahmen vor (Nr. 21). Zum ersten Punkt ist ergänzend zu bemerken, daß die Imitation nach herkömmlicher Art in der Quint erfolgen kann, wenn die zweite Stimme ungleichartig, d. h. wie in den Motetten Nr. 9, 10, der Baß ist. Sind die Stimmen dagegen gleichartig, in welchem Falle sie als Exponenten einer „reduzierten Mehrchörigkeit" aufgefaßt werden können[2], so erfolgt die Imitation im Einklang. Die dreistimmigen Stücke bieten kein neues Problem, denn sie sind durchwegs für zwei gleichartige Stimmen und Baß geschrieben, der sich hier noch enger an den Basso continuo anschließt, was jedoch Imitation und Konzertieren mit den anderen Stimmen nicht ausschließt. Von den 4 vierstimmigen Stücken ist die Hälfte für zwei gleichartige Stimmen (2 Canti, bzw. 2 Tenöre)

---

[1] Z. B. Nr. 2, 5, 7, 8, 15, 19, 22.
[2] A. Adrio, a. a. O., S. 43.

mit zwei Violinen und für die vier Normalstimmen (C. A. T. B.) bestimmt. Die beiden ersteren zählen eigentlich zur Gattung der zweistimmigen Konzerte, denn die beiden Violinen beschränken sich im wesentlichen auf die Ausführung von als „Sinfonia" bezeichneten Vorspielen und Zwischenspielen zwischen den vokalen Partien. Bis auf den Schluß, wo sich alle Stimmen vereinigen, sind die Vokal- oder Instrumentalstimmen fast nur wechselweise beschäftigt. In den beiden anderen vierstimmigen Stücken werden die vier Vokalstimmen sowohl paarweise (konzertierend oder in Terzenparallelen) als auch zusammen im scheinpolyphonen oder homophonen Satz verwendet. Mit „Solo" bezeichnete Stimmeneinsätze im „Domine dominus noster" (Nr. 23) deuten darauf hin, daß das homophone vollstimmige Ritornell durch das Tutti auszuführen ist.

Allen Stücken ist ein Kadenzenreichtum eigen, der zu einer für die Kompositionstechnik in der ersten Hälfte und Mitte des 17. Jahrhunderts charakteristischen, mosaikartigen Aneinanderreihung scharf ausgeprägter Teilgestalten führt. Die Harmonik zeigt alle Merkmale der Übergangszeit von der kirchentonartlichen Praxis zur Dur-Molltonalität. Daß die Intensität des Ausdrucks im allgemeinen nicht jene des Durchschnitts der geistlichen Konzertliteratur übersteigt, liegt zumeist an der konventionellen Motivik, die im Widerspruch zu der Bedeutung steht, die ihr zufolge der Geringstimmigkeit eigentlich zukommt. Auch erschöpfen sich fortschrittliche Bestrebungen z. T. in Äußerlichkeiten, wie etwa in stereotypen Bewegungskontrasten, die durch Text, Melodik und Harmonik nicht immer genügend motiviert werden. Bezüglich der Akzidentiensetzung ist zu bemerken, daß noch mehrfach der alte Brauch, das Kreuz zwischen zwei Noten gleicher Tonhöhe im Sinne der Erhöhung beider Töne zu stellen, Anwendung findet; Vorzeichnungen in anderen Stimmen lassen darüber keinen Zweifel[1]. Wirkliche Chromatik ist meist sehr sorgfältig bezeichnet.

In den Ricercaren hält Jelich an einem Anfangsthema fest, zu dem verschiedene, teils aus diesem gewonnene Gegensätze eingeführt werden. Das Thema erleidet gelegentlich geringfügige figurative Veränderungen. Gegen Schluß wird die Bewegung stets beschleunigt, indem beide Stimmen mit dem verkleinerten, teils auch verkürzten und in Umkehrung gebrachten Thema unter reichlicher Verwendung von Sequenzen konzertieren[2].

Nach dem fortschrittlichen opus I hätte man erwarten können, daß Jelich in seinem sechs Jahre später erschienenen, dem Straßburger Domkapital gewidmeten Arion I (op. II) und II (op. III)[3] eine noch stärkere Annäherung an die

---

[1] Z. B. Nr. 5, T. 23; Nr. 12, T. 35; Nr. 13, T. 16; Nr. 16, T. 21; Nr. 19, T. 18; Nr. 20, T. 1 ff., T. 26; Nr. 21, T. 33.

[2] In dem Unikum der Stadt- u. Univ.-Bibliothek Frankfurt a. M. fehlt von dem letzten Ricercar die obere Stimme. Vgl. auch E. H. Meyer, *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jhs. in Nord- u. Mitteleuropa,* Kassel 1934, S. 53 u. 216.

[3] In Distichen von vier ungenannten Freunden wird Jelich als „Novus in Alsatia Arion" und „Novus Alsatiae Orpheus" gepriesen.

echte Monodie vollzogen hätte. Soweit sich erkennen läßt – der Tenor beider Drucke ist leider verschollen –, ist das Gegenteil der Fall. Nicht die monodischen, sondern die traditionellen Ausdruckselemente gewinnen die Oberhand, ein Beweis wie sehr die Forderungen der Praxis bestimmend auf den Komponisten einwirkten. Schon das starke Zurücktreten der einstimmigen Konzerte bezeugt deutlich das Abrücken von der Monodie. Im Gegensatz zum opus I enthält opus II unter insgesamt 34 Generalbaßmotetten nur mehr 7 einstimmige, dagegen 22 zweistimmige (davon 16 für zwei gleiche Stimmen), 2 dreistimmige und 3 vierstimmige [1], während opus III überhaupt nur vierstimmige Werke mit Basso continuo (ein *Domine adjuvandum,* acht Vesperpsalmen, ein Magnificat, *Salve regina* und acht mit genauer Instrumentationsangabe versehene kurze instrumentale Zwischenspiele in den acht Kirchentönen, bestimmt für alternierenden Vortag mit den Psalmversen an Stelle des gregorianischen Chorals) [2] enthält. Auch fehlen alle dynamischen Angaben und Tempobezeichnungen. Aus der Vorrede geht hervor, daß die Motetten „non tam in honestis epularum accubationibus quam sacrosanctae Missae sacrificio aliarumque Ecclesiae Catholicae solemnitatum administratione" bestimmt waren. Dieser aufführungspraktische Hinweis findet in dem Bericht des Grazer Hofkapellmeisters Pietro Antonio Bianco aus dem Jahre 1606, daß nämlich der Grazer Kapellnotist Georg Kugelmann ein und dieselben Motetten des einstigen Grazer Kapellkollegen Jelichs, Georg Poß, sowohl für die Kirche als auch für die fürstliche Kammer notiert habe [3], eine bemerkenswerte Parallele. Die Motetten konnten also sowohl in der Kirche, als auch zu häuslicher Privatandacht Verwendung finden.

Das Hinneigen zu traditionsbedingter Gestaltung wird insbesondere in den vierstimmigen Vesperpsalmen, von denen teils die geradzahligen, teils die ungeradzahligen Verse mehrstimmig vertont sind [4], sowie im Magnificat (mit den ungeradzahligen Versen) und *Salve regina* deutlich. Nur die Kurzatmigkeit der Motive, der Kadenzreichtum und eine allerdings nur selten zu beobachtende

---

[1] Von den vierstimmigen ist je eine Motette für 2 Soprane und 2 Bässe (*Benedicam Domine, de omni tempore,* Ps. 33, 2–4; Nr. 32), für vier Normalstimmen (*Cantemus Domino, de omni tempore,* Exod. 15, 1–2; Nr. 33) und für Alt mit drei Posaunen (*Cum inducerent, de purificatione,* Luc. 2, 27–29; Nr. 34) geschrieben.

[2] Über ihre Bestimmung läßt folgender Vermerk im Stimmheft des Altus keinen Zweifel: „Hic sequuntur octo variationes tonorum: quod si non placuerit alternatim Gregoriano modo respondere, accipiatur talis tonus, qui correspondeat figurali in psalmis quibuscunque annotato".

[3] H. Federhofer, a.a.O., S. 39. – Sämtlichen Motetten des *Arion* I ist im Gegensatz zur *Parnassia militia* die Angabe der kirchlichen Feste, für die sie bestimmt waren, im Inhaltsverzeichnis beigedruckt.

[4] Die ungeradzahligen Verse gelangen in *Dixit dominus, Confitebor tibi, Laudate pueri, Laudate dominum, Nisi Dominus,* die geradzahligen in *Beatus vir, Laetatus sum* und *Lauda Jerusalem* zur Vertonung. Der letzte mehrstimmige Vers ist stets das *Gloria patri,* was offenbar für die Wahl der ungeradzahligen, bzw. geradzahligen Verse für die mehrstimmige Vertonung maßgebend war.

freiere Dissonanzbehandlung weisen nebst dem Basso continuo auf die neue Zeit hin. Subjektiv persönliche Aussage tritt zugunsten eines mehr allgemeinen musikalischen Ausdrucks zurück. Retrospektiv betrachtet erweist sich das opus I als das modernere Werk, als ein jugendlich-fortschrittlicher Versuch, von dem sich Jelich später distanziert.

Es wäre aufschlußreich zu wissen, welche Entwicklung der zur Zeit des Erscheinens von opus II und III etwas über dreißigjährige Komponist genommen hat. Leider schweigen darüber die Quellen. Wenn A. Adrio es zu den unzweifelhaften Verdiensten der Übergangsmeister zählt, „daß sie die Musik vor dem Schicksal bewahrt haben, ausschließlich Dienerin des Wortes zu werden“ [1], so wird dies durch den hier gebotenen Ausschnitt aus dem Entwicklungsgang Jelichs bestens bestätigt.

ANHANG

1. Graz, Landesregierungsarchiv, Hofkammerakt (abgek. HK) 1607–II–100
Vicekapellmeister und Kapellknabenpräzeptor Matthia Ferrabosco an Erzherzog Ferdinand.
Durchleuchtigister Erzherzog . . . sintemal E. Für. Drht. die hernachbenante Capell Khnaben nemblichen Canzian Ciuidin von Görz den ersten April, Pettern vnd Vincenzen [Jelich] von S[ankt] Veit am Phlaumb [= Fiume] den 8. Tag Septembris [1606], Mathesen Banco von Crainburg den 15. gedachts Monats Septembris, dan Niclasen [Cavalettus] von Pistoria Florentiner den 1. Octobris, vnd Hieremiasen de Leo den 1. Nouembris genedigist an: vnd aufgenomen, mier auch . . . anbeuelhen lassen, sie nit allain zw̃ Khösten, sundern auch allen müglichen vleis Irer Notturft halben mit Innen zu haben, inmassen es dan von mier . . . beschiht, so bitte E. Für. Drht. ich . . . destwegen verordnung zu thuen, damit mier dits orts die gebreüchige Ordonanz geuertigt werde . . . Matthia Ferabosco.
2. HK 1609–III–18
Bericht des Hofkapellmeisters Pietro Antonio Bianco über das Ansuchen des Andreas Jelich an Erzherzog Ferdinand.
Bschaid auf Andreen Jelicich supplicirn wegen der gebetnen gnad. Durchleichtigister Erzherzog . . . Diser Supplikhant in beyligenden Supplizirn, bitt, weil er in Eur Für: Dur: dienst seine zben (= zwei) Sun von S. Veith an flam, mit sein Khost vnd Zerung hieher gefirt vnd weil ime . . . der gresre sun, welicher al sein hoffnung . . . alhie in Ir Für.Dur. diensten gestorben vnd noch mit khlein Techtern dahambt iberladen, bitet Ir Für.Dur. . . . wolten ime 200 fl. genedigist senkhen (schenken) oder aber, ein lare [leere] soldaten stell zu S. Veit an flamb genedigist bebiligen. . . . Pier Ant[oni]o Bianchi.
Erledigung: Der supplicant solle von seinem begehrn abgewisen werden, vnd in gehorsamister Dankhbarkhait erkhennen auch zufrieden sein, das Ir fur.Dür. seine Söhn in dero Capelln angenomen vnd etwa lernen lassen. 8. Martij [1]609.
3. HK 1609–III–40
Vincenz Jelich an Erzherzog Ferdinand.
Ser[enissi]mo Prencipe S[igno]re S[igno]re Clem[entissim]o.
Hauend'io mutato la uoce et non potendo seruire nella Capella di V.A.S. come ho fatto per il passato, ho determinato con buona licentia di V.A.S. di ritornare con mio Padre, il quale se retroua hora qui à casa mia. Pero supplico humilm[en]te la clemenza sua mi uogle fare quella gratia, che benignam[en]te hà fatto ad altri

[1] A. Adrio, a.a.O., S. 84.

miei compagni, li quali per l'istessa causa d'hauer mutata la uoce sono partiti dal suo seruitio . . . Vincenzo Jelicich da Fiume.

Gutachten des Hofkapellmeisters Pietro Antonio Bianco.

Diser Khapelkhnab namens Vicenzo Jelicich begertt wegen der Muttazion seiner stimb vmb ein genedige abfertigung, weliches man Ime wol geben mag, dan seines Verbleibens alhie nichts nuzes mer ist, darumen man ime dem alten brauch nach die gebreuchlichen 72 fl. sambt ein Khleidt (als man den andern geben) ime auch gnedigst biderfarn lassen vnd weil er alhie her in einen geistlichen Khleidt ankhumen, bittet daß man ime auch alhie eines in diser gestalt welt mahen lasen, weliches ein khleiner vndterscheidt, den der Khnab zimlich khlein ist . . . Pier Ant[oni]o Bianchi.

Erledigung: Pfennigmaister solle Vicenzen Jelicich vnsern bisher gewesten Capelkhnaben 72 fl. abfertigung sambt ainem Claid raichen. Graz, 19. Martij 1609. In abschlag dessen werden Ime 60 fl. beim bstandman zu Laibach angeschafft. Graz, 23. Martij 1609.

4. HK 1615–III–38

Andreas Jelich an Erzherzog Ferdinand.

Ser[enissi]mo Prencipe sig[no]re sig[no]re Gratios[issi]mo. – Hauendo io per il passato . . . doi figlioli, alleuati conforme al mio potere, alquanto nella Musica, et per gratiosa commissione di V.A.S. dati con ogni prontezza d'animo, al suo seruitió in Capella, auenne, che Pietro il maggiore doppo l'hauer seruito per soprano in circa tre anni, percossa da una graue infermita se ne passo da questa uita; la cui morte, quanto sia stata in danno della mia pouera Casa, et quanto appoggio della mia uecchiezza m'habbi perso, non posso dire a bastanza. Per il che . . . ritrouandome hor io a mancare le forze, et cargo di famiglia, riceuendo ogn'altro giorno piu sorte di oltraggi da Venetiani in grandissimo danno della mia pouera facolta, uengo per la presente humil mia supplica a pregare, et . . . supplicare l'A.S. . . . far la gratia, à me gia stanco delle fatiche hauute per li miei figlioli di quelli 72 fiorini, et uestimento, che S.A.S. dappo la mution di uoce à gl'altri soprani della sua capella benigna[men]te ha concesso . . .

Andrea Jelicich.

Bericht der Hofkammer: Die Hof Camer wais sich gehorsamist zuerindern, das dergleichen Capellkhnaben die 72 fl. abfertigung vnd ain Claid zu raichen bishero anderst nit gebreuchig gewesen, alls wann si Ire Stimen mutirt haben, dieweill aber dises Supplicanten Sohn in seinem Capellkhnabendiennst gestorben vnd der Vatter eben das für ain sondere gnad vnd wolthat erkhenen vnd zu Dankh anemen solle, daß Eur Für.Dhrl. ghar zwen seiner Söhn zu dero diennsten befürdert vnd angenomen, auch den ainen [Vincenz Jelich] noch alhie in studien erhalten, so möchte der HofCamer erachtens . . . diser supplicant von seinem beghern nuhr simpliciter abgewisen werden. Den 22. Martij 1615. [Nach Angabe des Obersthofmarschalls ereignete sich unter den Kapellknaben in den vergangenen 36 Jahren sonst kein Todesfall.]

Erledigung: Resolution auf des Andree Jeletschitsch suppl[ication] p[er] raichung derjhenigen 72 fl., so seinem Sohn zur Gnad bewilligt. Wird abgewiesen 22. März 1516.

5. HK 1614–XII–80

Vincenz Jelich an Erzherzog Ferdinand.

Seren[issi]mo Prencipe Sig[no]r Sig[no]r Gracios[issim]o. – La grande necessita me stringe Ser[enissim]o Prencipe a ricorer qui a V.A.S. con questa mia estrema necessita et bisogno mio . . . Essendo io stato per sacristano un anno et piu apreso il Sen⁰ Masimiliano in quel tempo che V.A.S. felice uiaggio fece per Vienna, essendo hora alquanti liberati et con buona gratia licentiati tutti con beneficij et doni; sol io misero non ho auto niente, cosi hora uengo humilmente a ricorer a V.A. S. pregandola ch'in questa mia necessita estrema me aiutasse, acio posi questa inuernata finir li miei studij et pregar . . . che si come gli antecessori miei anno auto (videlicet) un uestimento, con un poco di aiuto apreso, accio me posi questa inuernata posar . . . Humil. seruitore Vincenzo Jelicich.

Erledigung: Erzherzog Ferdinand an seinen Hofpfennigmeister.
Vmb das sich Vinzenz Jelicich in jüngstem vnserem abwesen zu Wien, die ganze selbige Zeit yber, bei vnserer alhie hinterlaßnen capelln willigist gebrauchen lassen, haben wir demselben zumallen aus gnaden ain Claid von 24 fl. Wert bewilligt . . . Gräz den 16. December 1614. Ain gleichmäßige resolution für Cantian Ciuidin.

6. HK 1615–IX–59
Vincenz Jelich an Erzherzog Ferdinand.
Ser[enissi]mo Prencipe Sig[no]re Sig[no]re Gratiosisiss[i]mo.
Alli giorni passati fui assalito dalla piu crudel febre,che humanam[en]te si passi soportare, et quasi ch'io ero per render l'anima a Dio, se non erano li buoni Amici pieni di charità, quali per gratia loro m'hanno aiutato di cibo, di dennari et d'altre cose bisognose à si gran male. Perilche ritrouandome in bisogno tale che mi conuiene restituir la cortesia, che li amici m'hanno fatto, hauendo speso il tutto in Medico, medicine, riccorro all'infinita pietà dell A.V.S. si degni gratiarmi di vn gratioso donatiuo di 27 fiorini, accio possi pagare questi miei debiti, che riceueró il tutto dalla sua gratiosissima mano per fauor particolare, non scordandomi mai di pregar l'Altiss[i]mo per la salute et grandezza sua, quale le auguro maggiore et humilm[en]te me le inchino.
Di S[ua] A[ltezza] Ser[enissi]mo humilissimo ser[vito]re Vicenzo Jelecich, Musico
Erledigung: Erzherzog Ferdinand an seinen Hofpfennigmeister. –
Ferdinand. – Wir haben vnserm Hof Musico Vincenzen Jellicich auf sein gehorsamistes suppliciern, zumaln aber von gnaden wegen, vnd zu ettwas abrichtung seiner, in nägst ausgestandner Khrankheit gemachten schulden, 27 fl. zu geben g[nädig]ist verwilligt . . . Gräz, den 29. Septembris A[nn]o 1615.

Die Opernbearbeitung des 19. Jahrhunderts

von

DIETHER PRESSER

Nachdem alle musikalischen Gattungen des 19. Jahrhunderts vom kleinen Klavierstück bis zur Chorsymphonie in der Literatur gewürdigt worden sind, ist doch eine Art ganz unberücksichtigt geblieben: die Opernbearbeitung für Klavier. Ihre großartige Manifestation erreicht sie bei Franz Liszt, dessen bedeutender Vorläufer und Zeitgenosse in diesem Genre Sigismund Thalberg ist. Dabei bleibt zu bedenken, daß die Opernbearbeitung für Klavier nicht nur rein quantitativ vielleicht alle anderen Gattungen des 19. Jahrhunderts übertrifft, sondern überdies eine für dieses Jahrhundert wesentliche Musikgattung darstellt.

Daß die Opernbearbeitung nahezu immer für Klavier gesetzt ist, mag in der Universalität dieses Instruments begründet liegen. Wenn Abweichungen von dieser Regel vorkommen, so handelt es sich meist um unbedeutende Melodiefolgen (z.B. für Violine und Klavier) oder um eine vereinfachte Fassung einer ursprünglichen Klavierbearbeitung. Der Aufschwung dieser Gattung als Domäne des Klaviers liegt aber nicht zuletzt auch in der Entwicklung der Tasteninstrumente zum modernen Konzertflügel und der damit verknüpften Ausbildung des Virtuosentums beschlossen. Die großen Klavierbearbeitungen Thalbergs und besonders Liszts, aber auch diejenigen ihrer zahlreichen Zeitgenossen, sind nur Virtuosen zugänglich. Man darf dabei allerdings nicht vergessen, daß im 19. Jahrhundert das klaviertechnische Niveau der musikinteressierten Laien unvergleichlich höher lag als heute, so daß auch verhältnismäßig virtuose Werke dieser Gattung in Liebhaberkreisen viel gespielt werden konnten. Doch ist der eigentliche Ort der Opernbearbeitung das Virtuosenkonzert und ihr Meister der glanzvolle Virtuose großer Prägung.

Die Bezeichnung „Opernbearbeitung" ist nur ein nachträglicher Behelf zur exakten Umgrenzung einer Gattung. Die damaligen Termini sind in ihrer Fülle heute kaum noch zu erfassen. Stellen sich die Werke nicht schon im Titel als „Variationen über . . ." dar, wobei der Operntitel oder der Textanfang einer Arie, Kavatine usw. folgt, so finden sich Bezeichnungen wie *Réminiscences, Paraphrase, Transkription, Illustrations, Improvisation, Rondo, Caprice* und

dergleichen, denen ebenfalls der Operntitel oder der Textanfang eines Opernabschnitts folgt und die immer sagen wollen, daß das (beliebteste!) Opernmaterial für Klavier abgewandelt folgt, was meist eine Klavierfassung der herangezogenen Vokal- oder Instrumentalsätze als Ausgangspunkt bedingt. Diese Bezeichnungen deuten aber auch an, daß der Komponist freier als bei reinen Variationen verfährt. Zusätze im Titel wie „brillant" oder „charakteristisch" sind lediglich als Lockmittel zu werten und werden nur äußerlich erfüllt. Nur bei Thalberg und vornehmlich bei Liszt schließen die aufgeführten Benennungen eine Eigenständigkeit ein, d. h. die brillante Verwandlungstechnik geht mit einer geistigen Ausschöpfung des vorgegebenen Materials Hand in Hand. Man kann sagen, daß Liszt das Opernmaterial nicht nur vom Standpunkt des Virtuosen aus „beleuchtet", sondern dieser subjektiven Auslegung auch eine in sich geschlossene Anlage gibt. Tritt der Titel eines Opernabschnitts dagegen für sich auf, z. B. Feuerzauber aus „Walküre" (z. B. von L. Brassin), so ist meist nur eine Klavierfassung von technisch einfacher oder virtuoser Art angestrebt worden, ohne variative Absichten zu verfolgen.

Faßt man alle Klavierkompositionen, denen Opernmaterial zur Verarbeitung vorgegeben ist, unter dem Begriff „Opernbearbeitung" zusammen, so ist es nur mit Vorbehalt möglich, für diese Bezeichnung eine Definition zu geben. Immer muß dabei auch die mehr oder weniger potpourrieartige Anlage oder einfachste Variationsfolge aller nicht-Lisztschen Opernbearbeitungen im Auge behalten werden. Potpourrieartige Anlage, das heißt eine klavieristische Fassung fern aller Eigenständigkeit, rein zur Spielbarmachung für Klavier (oft unter Einschluß der primitivsten Abwandlungsprinzipien) ohne größere klavieristische Anforderungen, sofern die Werke nicht als „Konzertfassungen" entstanden sind, um das vorgegebene Material nur virtuos vorzuführen, ohne dabei strukturell schöpferisch tätig zu sein. Die Definition hat unter Berücksichtigung der Abgrenzung Potpourri – Eigenständige Anlage etwa so zu lauten: „Opernbearbeitung" bedeutet ein Werk für Klavier allein, in dem thematisches Material meist einer, manchmal auch mehrerer Opern entweder nur für Klavier gesetzt wird (wobei Verbindungsabschnitte das Melodiematerial verknüpfen, das auch variativ in Zwischenpartien „geweitet" werden kann), oder das Opernerlebnis des „Bearbeiters" auf dem Klavier nachgestaltet wird. Im ersten Fall handelt es sich fast immer um rein schematische Zusammenstellungen, die letzte Art wird besonders von Liszt vertreten.

Die Beschäftigung mit den Opernbearbeitungen des 19. Jahrhunderts wird dadurch erschwert, daß für diese Gattung die Pflege musikalischer Denkmäler nahezu völlig vernachlässigt worden ist. Hält es schon schwer, die siebenundsechzig Opernbearbeitungen von Liszt zu beschaffen [1], so ist dies bei seinen Vor-

[1] Siehe das Werkverzeichnis bei P. Raabe, *Franz Liszt*, Stuttgart/Berlin 1931, II, S. 267–287. Sechs der 67 Opernbearbeitungen Liszts sind unveröffentlicht (Liszt-museum Weimar).

gängern und Zeitgenossen schlechterdings unmöglich. Zwar sind auch diese frühen Werke meist gedruckt, doch ist ihre Fülle heute kaum mehr übersehbar.

Geht man indessen von den Opernbearbeitungen Liszts aus, so zeigt sich, daß die Bearbeitungen seiner Vorläufer gegenüber den seinen schematisch zugeschnitten sind und sich leicht in Typen scheiden lassen, während die Bearbeitungen seiner Zeitgenossen entweder dem Schematismus weiter anhängen oder an Liszts Opernbearbeitungen orientiert sind. Bei Liszts Werken dieser Gattung liegt das Problem anders. Obwohl auch hier eine Gruppierung nach Typen möglich ist, wird diese doch überlagert von der Eigenform jeder Bearbeitung, die aus dem jeweilig vorliegenden Opernmaterial charakteristisch abgeleitet ist. Auch hier zeigt sich, wie eine Musikgattung aus schematischen Anfängen herauswächst, dann gleichsam auf eine höhere Ebene gehoben wird (für diese Weiterbildung ist Thalberg zu nennen), um schließlich von einem Komponisten, hier von Liszt, vollendet zu werden. Die Werke der Vollendung setzen an die Stelle der Schematismen wechselreiche Abfolgen, die sinnvoll zu einem Ganzen zusammengeschlossen sind.

Welche Typen sind nun bei den geschichtlichen Vorgängern wie den Zeitgenossen Liszts zu finden?

An erster Stelle begegnen Variationen über ein Opernthema, bei denen die Variationen nicht immer scharf getrennt sind. Oft sind Introduktion und Coda (oder Finale) beigefügt, beide immer aus dem Thema abgeleitet. Jede Variation zeigt ein anderes klavieristisches Gewand, doch ist der Ablauf der Variationen nicht so durchorganisiert, daß eine Variation der anderen gleichsam zwangsläufig folgt. Sie stehen vielmehr beziehungslos, wenn auch nicht unverbunden nebeneinander. Ein Beispiel ist das „Hexameron" über Bellinis Puritaner-Marsch, das eine Gemeinschaftsarbeit der Komponisten Liszt, Thalberg, J. B. Pixis, H. Herz, Czerny und Chopin darstellt, wobei ihnen abwechselnd Variationen oder Überleitungen, Introduktion und Finale zufallen. Auch G. Flügels „Variations avec Introduction et Finale pour le Pianoforte sur la Tyrolienne de l'opéra ‚Tell' de Rossini" repräsentieren diesen Typ sehr schön[1].

Der zweite Typ bringt Phantasien über Opernthemen, die meist einer Oper entstammen. Doch wird auch Material aus verschiedenen Opern, sogar mitunter von verschiedenen Komponisten, herangezogen. Schumann bezeichnet Werke dieser Art als „Phantasien aus locker aneinander geschürzten Opernsätzen"[2]. Dieser Typ zeigt zwei Formen. Bei der ersten Art wird das Themenmaterial ohne Verarbeitung gereiht, wobei nur primitive Überleitungen zwischen den Themenkomplexen auftreten. Czernys Freischütz-Phantasie[3] macht diese Art gut deutlich:

---

[1] Siehe die Besprechung R. Schumanns in: Neue Zeitschrift für Musik, II. Jg. (1835), 2. Halbband, S. 206.

[2] *Schriften* (Kreisig), Leipzig 1914, II. Bd., S. 225.

[3] *Souvenir de Weber. Fantaisie brillante pour le Piano sur des motifs de l'opera „Der Freischütz", composée par Ch. Czerny op. 668*, verlegt bei Simrock in Bonn.

A = = = B = = = C = = = D = = = E = = = F G H = = = I = = = K = = = L
39 +49 +45 +45 +62 +24 +41 +42 +72 +31 +48
(Takte)
A hat Introduktionscharakter L hat Codacharakter
(= = = bedeutet Überleitung, die aus dem vorhergehenden Komplex erwächst)

Das thematische Material ist das „beliebteste" einer oder manchmal mehrerer Opern. In dieser Beziehung schreibt Schumann über die „Erinnerungen an Bellini" op. 35 von J. Rückgaber[1]: „An der Stelle der Original-Verleger litte ich [aber] so ein Honigaussuchen aus Bellinis Opern durchaus nicht: wahrhaftig das Beste wird herausgezogen."

Die zweite Art dieses zweiten Typs tritt auf als Reihung der Themenkomplexe mit je anschließender Verarbeitung, wie es folgendes Schema zeigt:

(Introduktion) A +++ B +++ C +++ D +++ E +++ (Finale)
(+++ bedeutet je anschließende Verarbeitung)

Hummel liebte es, auf diese Weise zu phantasieren. Ein Beispiel ist die „Brillante Phantasie über Themen aus dem Postillon von Lonjumeau" von H. Bertini (op. 116). Obwohl das Material bei dieser zweiten Art andeutungsweise verarbeitet wird, ist, wie bei der ersten Art, keine organische Gesamtlage vorhanden, vielmehr wirkt alles wie aneinandergeflickt.

Der dritte Typ umfaßt Klavierstücke über Opernmelodien. Auch hier lassen sich Unterabteilungen aussondern: 1. Klavierstücke über ein Opernthema. 2. Klavierstücke über mehrere Themen einer Oper. 3. Klavierstücke über mehrere Themen verschiedener Opern. Das Opernmaterial wird in allen drei Arten frei zu einem Klavierstück verarbeitet. Die Verarbeitung ist oft sehr weit getrieben, folgt aber immer einer bekannten Form, wie z. B. der Rondoform. Besonders bei der Benutzung eines Themas ist meist eine verhältnismäßig große Vereinheitlichung der Bearbeitung erreicht: ihr entspricht dann eine Vereinheitlichung der klavieristischen Anlage. Beispiele sind die „Große charakteristische Caprice über ein Thema von Meyerbeer" op. 46 von K. Schunke[2] und das „Rondo militaire sur un Air du Serment p. Pfte." op. 69 von Henri Herz[3].

Als vierten Typ findet man Opernabschnitte in Klavierauszugsform. Hier tritt der Komponist rein als Bearbeiter auf, indem er nur ein klavieristisches Gewand erfindet, ohne strukturelle Änderungen vorzunehmen, wenn man von vereinzelt eingeschobenen oder ausgelassenen Takten absieht. Die Klavierfassung kommt meist einer geringen Spieltechnik entgegen (ganz im Gegensatz zu Liszts Klavierpartitur-Anlage, s. u.), wie es Henri Herz mit seiner „Introduktion und Polonaise aus der Oper ‚Faust' von L. Spohr" (op. 101) sehen läßt. Erst unter dem Einfluß Liszts kommen schwierigere Klavierfassungen dieser

---

[1] Neue Zeitschrift für Musik 1836, 2. Halbband (Nr. 32), S. 127.
[2] Schumann, *Schriften* (Kreisig), I. Bd., S. 299.
[3] Schumann, Neue Zeitschrift f. Musik, I. Jg. (1834), S. 166.

Art auf, wie z.B. der schon zitierte Feuerzauber aus „Walküre", gesetzt von L. Brassin.

Diesen vier Typen gesellt sich ein fünfter, der bereits ein höheres Niveau zeigt und unmittelbar auf die organischen Anlagen Liszts weist. Sein Vertreter ist Sigismund Thalberg (1812–1871).

Die Anzahl der Thalbergschen Opernbearbeitungen läßt sich heute nicht mehr überblicken, da seine Werke dieser Gattung zwar gedruckt, aber nie gesammelt worden sind. Einiges mag auch Manuskript geblieben sein, wie überhaupt bei der Opernbearbeitung immer zu beachten ist, daß viele Werke ständig neu improvisiert wurden und es dabei auf das Vermögen des Virtuosen ankam, auch bei der Improvisation gestalterische Prinzipien anzuwenden. Auch fehlt eine Biographie des immerhin beachtlichen Musikers und Komponisten Thalberg[1], der von Schumann geschätzt wurde, wenn er ihn auch mit einer „besonderen Strenge" in seiner Zeitschrift kritisierte[2].

Thalberg reiht nicht schematisch, sondern verarbeitet das Material der gewählten Oper kombinativ und schließt die Bearbeitung klavieristisch zur Einheit. Ferner baut er einen sich progressiv steigernden Bewegungszug in die Gesamtanlage ein, der zum Schluß der Bearbeitung in einer Exhibition des Virtuosen ausläuft. Diese neuen Erscheinungen bei Thalberg sind mit einer Durchorganisierung der Bearbeitung identisch. Zwar findet sich bei Thalberg sehr oft eine unangenehme „Salongrazie"[3], doch erkannte schon Schumann, daß wesentliche Dinge hinzutreten[4]: „Er will zuerst gefallen, glänzen . . . Blitzte nicht hier und da zuweilen ein edlerer Strahl hervor, und sähe man in einzelnen Partien nicht einen sorglicheren Fleiß in der Ausarbeitung, seine Kompositionen wären ohne weiteres den 1000 andern Virtuosenwerken beizuzählen, wie sie jahraus jahrein zum Vorschein kommen, um bald wieder zu verschwinden." Den zwei berühmtesten Opernbearbeitungen Thalbergs, der Hugenotten-Phantasie und der Moses-Phantasie[5], spendete der strenge Kritiker Schumann Lob[6]. Sie zeigen die erwähnten Neuerungen sehr deutlich.

Stellt Thalberg den Opernbearbeitungen der Zeit organisiertere Anlagen gegenüber, so gelangt Liszt in seinen Werken dieser Gattung zu eigenständigen Werken für Klavier. E. Ermatinger hat dies richtig gesehen, wenn er schreibt[7]: „Man muß sich hüten, diese für Liszt typischen Gebilde als Potpourris aufzufassen. Sie sind keine handwerksmäßigen Zusammenstellungen von ‚beliebten

---

[1] Siehe A. W. Ambros, *Bunte Blätter*, Leipzig 1872, Nr. 8 über Thalberg.

[2] Siehe Schumann, *Schriften*, bes. I. Bd., S. 152, 233, 410; II. Bd., S. 19 ff. (Thalberg-Aufsatz), 27/28.

[3] Schumann, *Schriften*, II. Bd., S. 139.

[4] *Schriften*, II. Bd., S. 27/28.

[5] S. Thalberg, *Hugenotten-Phantasie* op. 20, Meissonier, Paris, und *Moses-Phantasie nach Rossini* op. 33, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

[6] Siehe Schumann, Schriften (Kreisig): I. Bd., S. 233 über die Hugenotten-Phantasie, I. Bd., S. 410 über die Moses-Phantasie.

[7] *Zerfall und Krise des nachklassischen Musiklebens*, Bern u. Leipzig 1939, S. 72.

Melodien', sondern eben Gestaltungen, in denen Liszt sein musikalisches Erlebnis eines bestimmten Werkes in seiner eigenen Klangwelt nachzubilden versucht." Abseits von allem Schematismus der Vorgänger und Zeitgenossen, lassen sich die Opernbearbeitungen Liszts in Gruppen zusammenfassen. Immer zu beachten ist dabei die Eigenform der Bearbeitung – ihre Feingliedrigkeit kann in diesem Rahmen leider nicht dargestellt werden –, die jede einzelne Opernbearbeitung des großen Virtuosen erst zu dem macht, was sie ist: zur erregenden Vergegenwärtigung der vorliegenden Oper.

Die Opernbearbeitungen Liszts zerfallen in zwei große Gruppen, die Phantasie-Bearbeitungen und die Szenen-Bearbeitungen.

Die Phantasiebearbeitungen zeigen eine kaleidoskopartige Buntheit des thematischen Materials, das aber so angeordnet ist, daß eine sinnvolle, in sich ausgewogene Anlage entsteht. Bald zeigt diese eine dreiteilige Form (Bogenform ABA), bald Reprisen-, Rondo- oder Reihungsform. Als Beispiele können angeführt werden:

Bogenform: Fantasie über zwei Motive aus „Figaros Hochzeit". Nach dem fast vollendeten Originalmanuskript ergänzt von F. Busoni (1912), entstanden 1842/43[1].

Reprisenform: a) Reprise des 1. Komplexes: Réminiscences de „Don Juan" (Mozart), entstanden 1841.

b) Reprise des 2. Komplexes: Réminiscences de „Puritains" op. 7 (Bellini), entstanden 1836.

c) Reprise der zwei ersten Komplexe: Réminiscences de „La Juive" op. 9 (Halévy), entstanden 1835.

Rondoform: Phantasiestück über Motive aus „Rienzi" (Wagner), entstanden 1859.

Reihungsform: Grande Fantaisie sur des thèmes de l'opéra „Les Hugenots" op. 11 (Meyerbeer), entstanden 1836.

Die Szenenbearbeitungen dagegen meiden alle thematische Buntheit und sind durch deren Gegenteil, die Einheit des thematischen Opernmaterials, gekennzeichnet. Liszt gestaltet hier eine Opernszene klavieristisch nach, benutzt aber oft auch Material aus anderen Szenen der Oper, das aber dann inhaltlich oder thematisch zugehörig ist. Die Ausrichtung auf einen Brennpunkt, eben die Szene der Oper, ist immer stark bemerkbar. Während die Phantasie-Bearbeitungen vokales und instrumentales Material der Oper durcheinander verwenden, wird hier entweder eine Instrumentalszene oder ein vokaler Abschnitt der Oper herangezogen. Die vokalen Abschnitte scheiden sich nochmals in Solo- und Ensembleszenen. Jede dieser drei Gruppen – Instrumentalszenen, Soloszenen, Ensembleszenen – zerfällt in drei Unterabteilungen: die Klavierpartitur-Anlage, die Konzentrationsform und die Variationsform.

Die Klavierpartitur-Anlage folgt dem vorgegebenen Opernabschnitt streng, wenn ein Instrumentalstück vorliegt. Bei Solo- und Ensembleszenen

[1] Die Datierungen folgen dem Werkverzeichnis bei P. Raabe, *Franz Liszt*, II, S. 267–287.

dagegen geht Liszt freier vor, indem er die Szene „weitet", d. h. Einschübe anbringt. So wird die herangezogene Szene nur auseinandergelegt, aber nicht strukturell in ihrem originalen Ablauf zerstört. Auch Einleitung und Schluß sind oft hinzugefügt.

Bei der Konzentrationsform wird zwar ein geschlossener Abschnitt der Oper vergegenwärtigt, doch tritt zu ihm ergänzend Material zugehöriger Szenen, das meist in einem „Prolog" und „Epilog" Platz findet, seltener dagegen in den Szenenablauf eingebaut wird. Partien des Szenenablaufs, die den Fluß der Klavierfassung hemmen würden, wie die Handlung vortreibende Rezitative, sind oft ausgeschaltet. Das Ziel ist immer eine möglichst große Geschlossenheit in formaler und klavieristischer Beziehung.

In der Variationsform wandelt Liszt das thematische Material einer Szene ab, indem er entweder in sich geschlossene Variationen aneinanderfügt, oder das thematische Material in gleichsam „inneren Variationen" immer neu „beleuchtet". Diese „Beleuchtung" stützt sich auf klavieristische Mittel und ist besonders an den Soloszenen schön zu studieren. An Beispielen sind zu nennen:

Instrumentalszenen einer Oper:
- Klavierpartitur-Anlage: Polonaise aus „Eugen Onegin" (Tschaikowsky), entstanden 1880.
- Konzentrationsform: Walhall aus „Rheingold" (Wagner), entstanden zwischen 1878 und 1880.
- Variationsform: Tarantelle di Bravura d'après la Tarantelle de „Muette de Portici" (Auber), entstanden 1846.

Soloszenen einer Oper:
- Klavierpartitur-Anlage: Isoldens Liebestod aus „Tristan und Isolde" (Wagner), entstanden 1867.
- Konzentrationsform: Elsas Traum aus „Lohengrin" (Wagner), entstanden wohl 1854.
- Variationsform: Les Adieux. Rêverie sur un motif de l'opéra „Roméo et Juliette" (Gounod), erschienen 1868.

Ensembleszenen einer Oper:
- Klavierpartitur-Anlage: Rigoletto. Paraphrase de Concert (Verdi), entstanden wohl 1859.
- Konzentrationsform: Einzug der Gäste auf der Wartburg aus „Tannhäuser" (Wagner), entstanden 1852.
- Variationsform: Halloh! Jagdchor und Steyrer aus der Oper „Tony" (Ernst Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha), entstanden 1849.

Eine eingehende Untersuchung der Opernbearbeitungen Liszts zeigt[1], daß jede von ihnen auf eine andere Art und Weise in sich zusammengeschlossen ist, wenn auch eine typologische Gruppierung als Überordnung möglich ist. Diese Eigenständigkeit der Opernbearbeitungen Liszts steht den Flickanlagen seiner Vorgänger und Zeitgenossen gegenüber. Er ist der einzige große Meister dieser

[1] Siehe Diether Presser, *Studien zu den Opern- und Liedbearbeitungen Franz Liszts* (nebst eingehenden Vergleichsanalysen zwischen Original u. Bearbeitung), Diss. Köln 1953, maschinenschriftl.

Musikgattung. Wenn Liszt in einem Brief aus dem Jahre 1837 die bisher gebräuchlichen Opernbearbeitungen als „Dérangements" bezeichnet hat[1], so zeigen seine Werke dieser Gattung alle Merkmale wirklicher „Arrangements": „überlegte Wahl" des Themenmaterials der Oper, „Planmäßigkeit in der Anordnung der Form und der Kontraste" und das Bestreben, „die übernommenen Motive zu erweitern und auszugestalten"[2].

Nach der typologischen Gruppierung der Opernbearbeitungen Liszts ist es wichtig, eine kurze Übersicht der Entwicklung dieser Gattung bei Liszt zu geben. Hier lassen sich Perioden abgrenzen, die in ihrer Abfolge sehr ökonomisch angelegt sind. Der Ausgang liegt natürlich bei der Tradition (1. Periode 1824–1829). Liszts erste Opernbearbeitung, das „Impromptu pour le Piano sur des thèmes de Rossini et Spontini" op. 3 von 1824, vereint zwar Material aus vier Opern (diese Mischung kommt bei Liszt später nicht mehr vor), doch zeigt es gegenüber den potpourriartigen Abfolgen seiner Vorläufer und Zeitgenossen eine beachtliche formale Ordnung (Form: ABACDBA). Noch keineswegs ist aber Liszts spätere Entwicklung auch nur zu ahnen. Die „Grande Fantaisie sur la Tyrolienne de l'opéra ‚La Fiancée'" op. 1 nach Auber folgt der anderen Art seiner Vorgänger und Zeitgenossen, den variativen Anlagen, indem sie sich nämlich als Variationenfolge entpuppt und mit einer Fantasie nichts zu tun hat. Doch überhöht Liszt die primitive Abwandlungstechnik seiner Vorgänger und Zeitgenossen. Durch sinnvolle Anordnung der Variationen in thematischer und klaviertechnischer Beziehung erreicht er beim Ablauf der Variationen eine gewisse Zielstrebigkeit. In der zweiten Periode (1835–1838) bildet sich ganz allmählich aus Experimenten in formaler und klavieristischer Beziehung eine sichere Formhandhabung und eminent ausgeglichene Virtuosität heraus. Bedeutende Stationen auf diesem Weg sind die zwei in sich abgeschlossenen, aber ein Ganzes bildenden Lucia-Bearbeitungen nach Donizetti (1835/36), die Liszts erste wirklich gültige Opernbearbeitungen darstellen. Beide durchströmt ein großer dynamischer Zug, der sie innerlich fest zusammenschließt. Die Hugenotten-Bearbeitung nach Meyerbeer von 1836 ist für die Herausbildung der klavieristischen Virtuosität durch den „Kampf" des Protestantenchorals mit dem Mörderchor auf dem Klavier wichtig, obgleich die Virtuosität immer noch sehr verhalten ist und formal manchen Dingen noch der letzte Schliff fehlt. Die dritte Periode (1840–1847) umfaßt nun die großen virtuosen Bearbeitungen von oft atemberaubender Brillanz. Marksteine dieser Virtuosität, die immer eine formal fein ausgewogene Anlage „begleitet", sind die Somnambula-Bearbeitung nach Bellini (1840), die erste vollständig ausgewogene Anlage einer Opernbearbeitung bei Liszt, die Norma-Bearbeitung nach Bellini (1841), in der sich zum erstenmal alle klavieristische Brillanz vorfindet, die Don Juan-Bearbeitung nach Mozart (1841), die zwei großartigen Lukrezia Borgia-Bearbeitungen nach

[1] F. Liszt, *Gesammelte Schriften* (Lina Ramann), Leipzig 1881, II. Bd., S. 154.
[2] F. Busoni, *Von der Einheit der Musik*, Berlin 1922, S. 258.

Donizetti (1841 oder 1842) und die hinreißende Figaro-Bearbeitung nach Mozart (1842/43). In der Tarantella aus Aubers „Muette de Portici" von 1846 werden alle virtuosen Möglichkeiten in einer vollendet übersichtlichen Anlage zusammengefaßt. Neben diesen technischen Schwierigkeiten, die in der Klavierliteratur bis dahin nicht zu finden sind und die nicht nur prunkend vorgeführt werden, sondern ökonomisch mit einer fein ausbalancierten Anlage verbunden sind, tritt in allen Opernbearbeitungen der dritten Periode eine mehr verhaltene innerliche Virtuosität auf, die auf die vierte Periode (1848–1868) hinweist. Nun klingt die Brillanz langsam ab und macht einer mehr zurückhaltenden Klanglichkeit Platz. Auch wird allmählich der Inhalt der Bearbeitung, d. h. das melodische Material, wichtiger als seine klavieristische Darstellung. Besonders die Wagner-Bearbeitungen dieser Periode zeigen, daß es Liszt nun darauf ankommt, eine Opernszene geistig nachzugestalten, mit anderen Worten: in Klavierklang zu übersetzen. Selbst verhältnismäßig brillante Bearbeitungen, wie die Prophet-Bearbeitungen I–III nach Meyerbeer (1849/50), führen nun poetische Elemente von großer klanglicher Intensität mit sich. Während Liszt in den Wagner-Bearbeitungen dieser Zeit oft zu sehr am Original klebt, sind die Treue gegenüber der originalen Vorlage und die Virtuosität im geläuterten Sinne in den Verdi-Bearbeitungen immer überzeugend ausbalanciert. Besonders die Don Carlos-Bearbeitung (erschienen 1868) ist hierfür ein beredtes Beispiel. In ihr zeigt sich die weise Anordnung des melodischen Materials und die allem Nur-Virtuosen abholde Technik der klavieristischen Darstellung auf eine eindringliche Weise. Wichtig sind noch die drei Gounod-Bearbeitungen (Faustwalzer, spätestens 1861; Les Sabéennes. Berceuse de l'opéra „La Reine de Saba", 1865 erschienen; Les Adieux. Rêverie sur un motif de l'opéra „Roméo et Juliette", 1868 erschienen) mit ihrer feinen Durchlichtetheit des Satzes, die auch in den zwei Bearbeitungen nach Meyerbeers „Afrikanerin" (entstanden 1865) zu finden ist. In der anschließenden letzten Periode (5. Periode 1871–1882) wird die alles Glitzernde meidende Virtuosität, die transparente Klanglichkeit, aber auch die ausgeglichene Anordnung des melodischen Materials[1] in einem einfachen Satz vorgeführt, der oft durch Kargheit und eine gewisse Eckigkeit ausgezeichnet ist. Der Klaviersatz ist nur noch selten von differenzierter Klanglichkeit (z. B. in der Walhall-Bearbeitung nach Wagners „Rheingold", entstanden zwischen 1878 und 1880), sondern meistens „ausgetrocknet", wie in der Senta-Ballade aus Wagners „Fliegendem Holländer" (erschienen 1873) oder völlig indifferent (als Beispiel der Feierliche Marsch zum heiligen Gral aus Wagners „Parsifal", 1882 entstanden). In der Boccanegra-Bearbeitung nach Verdi (1882) verbleibt nur noch das schroffe und kantige Gerippe einer einst funkelnden Virtuosität. Gegenüber der Aktivität der dritten Periode hat sich mit dem Durchgang durch die vierte Periode in der fünften Periode eine Passivität ein-

[1] In diesem Rahmen kann leider auf formale Dinge nicht eingegangen werden. Siehe hierzu die S. 234, Anm. 1 genannte Arbeit des Verfassers.

gestellt, die den Altersstil Liszts repräsentiert. Oft zeigt dieser, nicht nur in klanglicher Beziehung, eine Vorausnahme von Tendenzen der Musik des 20. Jahrhunderts, was hier aber nicht weiter verfolgt werden kann.

Nach dieser kurzen Zusammenfassung der über die Opernbearbeitung vorliegenden Fakten, reichend von ihren Anfängen bis zur Vollendung durch Liszt, soll versucht werden, diese Gattung aus der musikalischen Situation des 19. Jahrhunderts zu verstehen. Auszugehen ist hier von der Tatsache, daß mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts, als die Musikpflege vom Bürgertum getragen wurde[1], die Bevölkerungsdichte in den maßgebenden Ländern Europas schnell anwächst. In den so vergrößerten und neu entstandenen Städten ruft das Bürgertum Einrichtungen wie Orchester, Chöre usw. ins Leben. Hand in Hand mit diesen Erscheinungen entwickelt sich das moderne Virtuosentum. „Eine besondere Leistung wird zu besonderen Preisen verkauft"[2]. Betrachten wir das Konzertleben der damaligen Zeit, indem wir Bezug auf die uns hier angehende Situation nehmen, in deren Mittelpunkt das Klavier als virtuoses Soloinstrument steht[3], so müssen wir uns A. B. Marx anschließen, der 1825 über das Konzertwesen schreibt[4]: „Den meisten Raum nehmen Klavierstücke weg, denen die Komponisten selbst mit vollem Bewußtsein keine andere Bestimmung anweisen, als Gelegenheit, alle mögliche technische Geschicklichkeit des Virtuosen auf einmal an den Mann zu bringen. Sie sind dann auch nichts anderes (mit Ausnahmen) als eine Reihe Fingerübungen mit ein paar melodischen Fetzen aneinander genäht und in eine gewisse hergebrachte Form gebracht. Welches der 100 und 1000 Konzertstücke, die hier gemeint sind, und die man an jedem Konzertabend zu hören bekommt, hätte Charakter und innere Bedeutung? Hat denn der Komponist bei seinem Werke eine andere Vorstellung, als die Bewunderung seiner persönlichen Geschicklichkeit?" Diese Stücke ähneln sich so, daß Fétis 1847 bemerken kann[5]: „Entendre une fantaisie modern, c'est les entendre toutes, car elles sont toutes faites sur le même modèle." Zu diesen gleichsam konfektionierten Klavierstücken gehörten ganz besonders Opernbearbeitungen, von denen das Publikum immer neue forderte. Die Schlesische Zeitung für Musik stellt 1834 lakonisch fest[6]: „. . . man wartet heute nicht, bis die Sachen gedruckt sind, sondern reißt sich schon um Manuskripte. Das Neue ist das Wichtigste. Daher bestehen wenig oder gar keine stabilen Musiken mehr für die Concerte."

---

[1] Hierzu E. Preussner, *Die bürgerliche Musikkultur,* [2] Kassel 1950.

[2] Preussner, S. 46.

[3] Siehe hierzu Rosamond E. M. Harding, *The Pianoforte, its History traced to the Great Exhibition of 1851,* Cambridge 1933.

[4] Berliner Allg. Mus. Zeitung, Berlin 1825, Nr. 44, S. 349: *Einige Worte über das Konzertwesen, besonders in großen Städten.*

[5] *La musique mise à portée de tout le monde. Troisième édition authentique,* Paris 1847, S. 223.

[6] II. Jg., Nr. 17, S. 135: *Wie verhalten sich heute größtenteils die öffentlichen Concerte zu den früheren?*

Diese drei Dinge, die Geschicklichkeit der Virtuosen, die Flickwerkstücke und das immer wechselnde Repertoire lassen beim Publikum keine zuverlässige Kritik zu und bringen die reisenden Virtuosen schon bald in einen schlechten Ruf. Die unzähligen Pseudovirtuosen wurden schon bald als Spekulanten angesehen, was zur Folge hatte, daß auch die echten Virtuosen, wie Thalberg und Liszt, in Verdacht gerieten, nur Taschenspielerstücke zu treiben.

Rügte Schumann schon früh diese Auswüchse in Spiel und Werken der Virtuosen [1], die ja nahezu immer eigene Werke spielten [2], so setzte Liszt zeitig einen positiven Beitrag den rasch für die Konzerte zusammengestückelten Klavierwerken entgegen, indem er die Virtuosität sinngemäß in den formalen Ablauf einbaute. Im Sektor der Opernbearbeitung ist seine Reformarbeit besonders bedeutsam und kann so umschrieben werden:

1. Einschränkung der vorhandenen Typen der Opernbearbeitung auf zwei: die Phantasie- und die Szenenbearbeitung.
2. Innerhalb dieser Typen Bildung einer eigenständigen Formanlage, die durch kombinierende Wiederholung zusammengehalten wird. Unterstützt wird diese innere Geschlossenheit durch
3. ein klavieristisches Gewand, das in progressiv sich steigernden Wellen abläuft.

Für diese Kunst der Bearbeitung bildet er das Wort „Transkription", das sein geistiges Eigentum ist [3].

Wie aus den vorstehend angeführten Tatsachen zu entnehmen ist, ist die Opernbearbeitung keine zeitlose Gattung. Sie ist fest mit der Virtuosenströmung der Romantik verhaftet und macht deren Höhen und Tiefen mit. Mit ihr entsteht und vergeht sie. Liszts Werke dieser Gattung zeigen in ihrer chronologischen Abfolge, die oben kurz umrissen wurde, wie die Virtuosität, die der Grundbestandteil einer Opernbearbeitung ist, immer mehr aus seinen Werken dieser Art verschwindet. Dies hängt wohl mit dem Abklingen der romantischen Virtuosität zusammen. Die neben ihm blühende Pseudovirtuosität sinkt immer mehr im Kurs, von wenigen Ausnahmen abgesehen. 1895 schrieb Busoni aus Mailand an seine Frau [4]: „Die Herren sind sehr ernst (wie sie behaupten) und leiden in ihren Programmen keine Transkriptionen." Zu diesem Zeitpunkt ist aber nicht nur das Spiel von Opernbearbeitungen verpönt, es werden auch keine gültigen Werke dieser Art mehr für die Konzerte geschaffen. Sie werden nicht mehr „verlangt". Einzig Zusammenstellungen von Opernmelodien, meist Banalitäten, sind zu finden, teils virtuos, teils für den Laien. Aus den wenigen gültigen Opernbearbeitungen der Zeit nach Liszt ragt Busonis Kammer-Fantasie über Carmen für Klavier (1920) heraus, die das Ende dieser für das 19. Jahrhundert so bezeichnenden Musikstruktur darstellt.

---

[1] *Schriften,* Passim.
[2] Siehe F. Busoni, *Von der Einheit der Musik,* Berlin 1922, S. 148.
[3] P. Raabe, *Franz Liszt,* II. Bd., S. 8 f.
[4] F. Busoni, *Briefe an seine Frau,* Erlenbach-Zürich-Leipzig 1935, S. 3.

Musikbibliographie

Ein Beitrag zu ihrer Geschichte und ihren Problemen

von

WOLFGANG SCHMIEDER

Es handelt sich im folgenden um Überlieferung und Nutzbarmachung der musica theoretica und nicht der musica practica, wobei unter musica theoretica das Schrifttum über Musik zu verstehen ist. Die Trennung ist nötig, da die geschichtliche Entwicklung beider Erscheinungen in verschiedenen Bahnen verlief und da ihre Probleme grundlegend voneinander unterschieden sind. Bibliographie ist ein Teil des großen Gebietes der Dokumentation. Sie bezweckt Fixierung, Weitergabe und Nutzbarmachung von Erkenntnissen, die in Buch- oder Aufsatzform niedergelegt sind. Da Worte über Musik im Gegensatz zur Musik selbst in ihrer Absicht der Hinlenkung auf einen bestimmten Gegenstand – nämlich die Musik – schon selbst Zeugnis geben, ließe sich die gesamte musica theoretica als Dokumentation ansehen. Eigengesetzliches Kunstwerk ist sie nicht, sie ist stets an den Gegenstand der Musik gefesselt und gibt, da sie schwerlich von nicht-existenter Musik sprechen kann, auch stets rückblickend Auskunft über den ganzen der Vergangenheit, gegebenenfalls auch einer sehr jungen, zugehörenden Bereich der Musik. So betrachtet sind bereits die mittelalterlichen musiktheoretischen Traktate Dokumentation, auch wenn sie nicht antike Tradition vermitteln, sondern Erscheinungen der Musik ihrer jüngeren Vergangenheit. Auch alle didaktischen und alle beschreibenden Abhandlungen, Musiklehren, Beschreibungen von Instrumenten usw. gehören dazu. Aber von dieser Urform der Vermittelung von Erkenntnissen sei hier nicht die Rede, auch nicht von den ersten Versuchen, Wissenswertes über Musik und Musiker in lexikalischer und knapp verzeichnender Form zu bringen [1], sondern von dem engumgrenzten Gebiet der Bestrebungen, den Weg zu Büchern über Musik zu weisen und von den diese Bemühungen begleitenden Problemen.

Ein Blick auf die historische Entwicklung der Musikschrifttumsbibliographie zeigt, daß sich die Vermittelung von Titeln in drei verschiedenen Ebenen voll-

[1] TINCTORIS' *Diffinitorium* von 1474, FABERS *Compendium* von 1548, JANOWKAS *Clavis* von 1701, WALTHERS *Musicalisches Lexicon* von 1732, MATTHESONS *Ehrenpforte* von 1740, ROUSSEAUS *Dictionnaire* von 1768, BUSBYS *Complete Dictionary* von 1786 usw.

zog: erstens innerhalb allgemeiner bibliographischer und biobibliographischer Nachschlagewerke, zweitens innerhalb von Musikzeitschriften und drittens in selbständig veröffentlichten Büchern, wobei die beiden letzten Erscheinungsformen der ersten in einem großen zeitlichen Abstand folgten. Diese Zäsur von rund zweihundert Jahren zwischen der ersten und den beiden anderen Ebenen erklärt sich nicht nur aus dem jungen Lebensalter der musikwissenschaftlichen Disziplin innerhalb der Sphäre der obersten Bildungsfächer, sondern ganz allgemein aus der Wissenschaftsgeschichte. Die Universitas der Wissenschaften im 16. und 17. Jahrhundert und das im Vergleich zu unserer Zeit sehr geringe Volumen an wissenschaftlichem Schrifttum führte zu den Bücherverzeichnissen von Konrad Gessner[1], Georg Draud[2] und Martin Lipenius[3], in denen das Musikschrifttum zusammen mit anderen wissenschaftlichen Veröffentlichungen teils in einem Materien-Alphabet, teils in besonderen Kapiteln verzeichnet werden konnte[4]. Diese enzyklopädischen Bibliographien fanden im 18. Jahrhundert, dem Geburtsjahrhundert der selbständigen Musikbibliographie, noch einen bescheidenen Nachfolger in dem Gelehrtenlexikon von Jöcher/Adelung, das die Schriften der betreffenden Autoren mit verzeichnete. Aber schon die folgenden Lexika dieser Art von G. Chr. Hamberger und J. G. Meusel büßten diese umfassende Form ein, indem sie – was sie mit allen weiteren derartigen Veröffentlichungen bis auf den heutigen Tag teilen – zu zeitlich und national begrenzten biobibliographischen Nachschlagewerken wurden. Die Zeit der universalen Literaturhandbücher, die eine gegliederte Gesamtschau über alle Wissensgebiete boten, war unwiederbringlich vorüber, und die buchhändlerischen, in einem Autorenalphabet angeordneten Allgemeinbibliographien waren weit davon entfernt, einen Ersatz hierfür zu bieten.

Ein solcher war aber angesichts des allgemeinen Auftriebes, den die Musik als Objekt der Wissenschaft nahm, und angesichts der wesentlich stärkeren Produktion von Büchern über Musik notwendig geworden, und das 18. Jahrhundert schuf ihn sich auf den beiden erwähnten Wegen über die Fachzeitschrift und über die in Buchform separat erscheinende Fachbibliographie. Beide haben sich bis auf den heutigen Tag erhalten, aber sie machten wesentliche Wandlungen durch. In den Zeitschriften[5] erwuchs das Anzeigen neuerschienener Literatur aus dem Bedürfnis der kritischen Auseinandersetzung. Kommen-

---

[1] *Bibliotheca universalis,* Teil II, Zürich 1548, 7. Buch.

[2] *Bibliotheca classica,* Frankfurt 1611.

[3] *Bibliotheca realis,* Frankfurt 1682.

[4] Daß in dem gleichen Zeitraum die Frankfurter (1564 ff.) und Leipziger (1594 ff.) Meßkataloge auch Titel von Musikbüchern – darüber hinaus auch von Musikalien – anzeigten, muß bei unserer Behandlung der Musikschrifttumsbibliographie als Leistung der alten und neueren Musikwissenschaft außer Betracht bleiben, da diesen Verzeichnissen kommerzielle Absichten zugrunde lagen.

[5] Mattheson, *Critica musica,* 1722 ff.; Mizler, *Musikalische Bibliothek,* 1739 ff.; Marpurg, *Historisch-kritische Beiträge,* 1754 ff.; Hiller, *Wöchentliche Nachrichten,* 1766 ff.

tarlose Titelwiedergaben oder ausnahmslos referierende Betrachtungen der angezeigten Bücher gab es bei ihnen innerhalb des 18. Jahrhunderts ebensowenig wie bei den beiden ersten grundlegenden Buchbibliographien von Jacob Adlung[1] und Johann Nikolaus Forkel[2]. Zu dieser keineswegs würdigen Verzeichnungsform brachten es erst das 19. und 20. Jahrhundert – bedrängt durch weitere Produktionszunahme und durch die stärkere Verzweigung der musikwissenschaftlichen Disziplin. Von R. Eitners[3] und A. Büchtings[4] Literaturübersichten über die laufenden Zusammenstellungen in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, der Zeitschrift für Musikwissenschaft, dem Peters-Jahrbuch, den Acta musicologica bis zu den periodisch erscheinenden Ausgaben des Music Index und der Bibliographie des Musikschrifttums wurde nur das reine Titelmaterial vorgelegt. Kritische Würdigungen einzelner Schriften liefen nebenher und konnten zur Erkenntnis der Gesamtproduktion, auch der wissenschaftlich bedeutenden, nicht dienen. Obwohl sich bei den wenigen überhaupt erschienenen Buchbibliographien, die über große Zeiträume berichteten, die Entwicklung ähnlich vollzog, ist in ihnen die Würde der Bibliographie als einer Erscheinungsform wissenschaftlicher Arbeit länger erhalten geblieben und auch nie völlig verloren gegangen. Carl Ferdinand Becker[5] hat sich noch ausführlich mit seinen Titeln auseinandergesetzt, und Adolf Aber[6] gibt zumindest noch durch die typographische Gestalt seiner Bibliographie Hinweise auf den Grad der Bedeutung der zitierten Literatur.

Soweit die historische Entwicklung. Was seit Aber an Bibliographien des Musikschrifttums in Buchform erschien, diente einem Spezialgebiet[7] oder beschränkte sich auf die neuerschienene[8] oder die noch käuflich zu erwerbende Literatur[9]. Welche Probleme sind aus diesem Werdegang und aus der gegenwärtigen Situation zu erkennen? Zunächst – und zwar mit aller Schärfe – dieses, daß die Musikwissenschaft seit einem Menschenalter keine Gesamtschau ihres Schrifttums vorgelegt hat. Es ist also nicht nur eine Verarmung in der Form der Verzeichnung von der kritischen und referierenden Sicht zur reinen

---

[1] *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit,* Erfurt 1758.

[2] *Allgemeine Litteratur der Musik,* Leipzig 1792, Nachtrag 1839.

[3] *Bücherverzeichnis der Musik-Literatur aus den Jahren 1839 bis 1846,* Monatshefte für Musik-Geschichte 1885, Beil.

[4] *Bibliotheca musica,* Nordhausen 1867 und 1872.

[5] *Systematisch chronologische Darstellung der musikalischen Literatur,* Leipzig 1836.

[6] *Handbuch der Musikliteratur,* Leipzig 1922.

[7] Z.B. E. C. Krohn, *The History of Music. An Index to the Literature,* St. Louis 1952; Å. Davidsson, *Bibliografi över Svensk Musiklitteratur 1800 bis 1945,* Uppsala 1948; A. Sendrey, *Bibliography of Jewish Music,* New York 1951; J. B. Coover, *A Bibliography of Music Dictionaries,* Denver 1952.

[8] Bibliographien in Zeitschriften, *Bibliographie des Musikschrifttums,* Leipzig 1935 ff. u. Frankfurt 1954 ff., *Music Index,* Detroit 1949 ff.

[9] R. D. Darrell, *Schirmer's Guide to Books on Music and Musicians,* New York 1951.

Aufzählung eingetreten, sondern es fehlt seit dem 17. Jahrhundert die enzyklopädische Darstellung der Musikliteratur gemeinsam mit anderen Wissenschaften und seit 1922 die separat erscheinende, das Gesamtgebiet der Musikwissenschaft erfassende Schrifttumsbibliographie. Dieses Problem erster Ordnung wird auch nicht durch die verschiedenen Einführungen in das Studium der Musikwissenschaft mit ihren Literaturhinweisen beseitigt, oder durch das 1953 erschienene Repertorium der Musikwissenschaft[1], das mit seinen Bibliotheksbesitzvermerken zweifellos großen Nutzen stiftet. Die Schrifttumsbibliographie, die nottut, sollte die wesentliche Literatur aus Vergangenheit und Gegenwart erfassen, sie soweit notwendig referierend verzeichnen und in einer allen Ansprüchen genügenden Form darbieten.

Soviele Bedingungen – soviele Probleme: „Die wesentliche Literatur erfassen" wirft die Frage der Vollständigkeit und die Frage der richtigen Auswahl auf und rührt zugleich an die Frage der Erscheinungsform. Die Zeit liegt noch nicht sehr weit zurück, in der man meinte, daß nur in der Vollständigkeit das Glück zu finden sei. Während im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert das Konzert der musikwissenschaftlichen Stimmen noch klein und noch nicht ausgesprochen international war, so daß ein solcher Gedanke nicht von vornherein absurd erschien, änderte sich das Bild vor und nach dem ersten Weltkrieg entscheidend; und heute kann gar kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß eine Erfassung der gesamten Musikliteratur aller Kulturländer weder möglich noch sinnvoll wäre. Der Aufwand für eine lückenlose Erfassung dieser Schriftenmengen stünde im entgegengesetzten Verhältnis zu dem Nutzen einer solchen Bemühung. Hier erhebt sich aber sofort das Problem, was aus der Gesamtmenge erfassungswürdig ist und was nicht. Diese Frage wird von jedem Befragten anders beantwortet werden, je nach seinen besonderen Interessen und seinem besonderen Verhältnis zur Wissenschaft. Am nächsten kommt man der Lösung wohl dann, wenn man den Wirkungsbereich der Bibliographie genau umgrenzt und darauf die Auswahl stützt. So wird man anders entscheiden, wenn es sich um den verhältnismäßig kleinen Kreis der Musikwissenschaftler handelt, wieder anders, wenn der große Kreis von Musikverständigen angesprochen werden soll, und abermals anders, wenn die Bibliographie an den noch größeren Kreis der Musikliebhaber gerichtet ist. – In die Beantwortung der Frage nach der richtigen Auswahl spielt aber außerdem noch die Erscheinungsform der Bibliographie hinein: Bei einer periodisch, entweder als selbständiges Buch oder als Bestandteil einer Zeitschrift erscheinenden Veröffentlichung wird der Bibliograph eine freiere Hand haben als bei einer einmalig erscheinenden, das Schrifttum der Vergangenheit mit umfassenden Gesamtbibliographie in Buchform. Die periodischen Verzeichnisse haben bei aller Schreibfreudigkeit unserer Zeit mit einem verhältnismäßig kleinen Anfall von Titeln zu rechnen und können infolgedessen

[1] W. Kahl und W.-M. Luther, *Repertorium der Musikwissenschaft*, Kassel u. Basel 1953.

in ihrer Auswahl großzügiger sein. Sie werden also automatisch einen größeren Wirkungsbereich haben. Darin sollte man sie dann auch nicht stören, da dieses Zuviel bei der einmal unbedingt fälligen zusammenfassenden Buch-Bibliographie ohne weiteres korrigiert werden würde. Die Idealform der Erschließung des Musikschrifttums wäre eine reich mit Titeln aus allen Gebieten der Musikforschung und des Musiklebens erfüllte laufende, d. h. periodisch in gleichen zeitlichen Abständen erscheinende Bibliographie der Neuerscheinungen, aus der eine einmal gut erstellte Gesamtbibliographie in größeren Zeitabständen mit besonders wertvollen neuen Titeln immer wieder neu gespeist würde. Jede neue Auflage dieser Gesamtbibliographie sollte sich aus der Hinzunahme wichtiger neuer Titel ebenso wie aus der mutvollen Entfernung entbehrlicher älterer Titel jedesmal regenerieren. Das Erscheinungstempo dieser Bibliographie brauchte nicht überhetzt zu werden, da in den dazwischenliegenden Vorbereitungsjahren jeweils die Bände der laufenden Bibliographie zu Rate gezogen werden könnten.

„Soweit notwendig referierende Verzeichnung" der Titel. Diese Forderung ist wichtig und – mindestens bei einer zusammenfassenden Bibliographie – absolut notwendig. Man dürfte dabei nicht zurückfallen in die weitschweifige kritische Methode des 18. Jahrhunderts und sollte sich auch eines Werturteils begeben – dieses liegt indirekt in der Aufnahme des betreffenden Titels in die Bibliographie –, aber auf eine kurze Charakteristik der angezeigten Schrift ganz zu verzichten, wie es in modernen Bibliographien zumeist der Fall ist, sollte ein überwundener Standpunkt sein. Gewiß gibt es Schriften, die sich durch Thema, Verfasser und Seitenzahl schon so gut ausweisen, daß sie keiner weiteren Erläuterung bedürfen. Und doch ist jeder Leser einer Bibliographie dankbar, wenn ihm auch bei solchen Werken z. B. mit wenigen Worten mitgeteilt wird, daß sie ein Werkverzeichnis, Bildnisse, Bibliographie usw. enthalten, oder daß sie sich außer dem im Titel angegebenen Thema auch noch einem anderen zuwenden. Wie schon angedeutet, kann die periodisch erscheinende, laufende Bibliographie auf diese Zusätze noch am ehesten verzichten, und sie wird bei der Fülle ihrer Titel wohl auch dazu gezwungen sein. Gleichwohl sollte man auch dort nicht vor gelegentlichen kurzen Erläuterungen zurückschrecken, namentlich in Fällen, wo die Titel keine oder nur ungenügende Auskunft über den Inhalt der Schriften geben.

Das dritte und letzte Problem der Bibliographie musikalischer Schriften, die Darbietungsform, ist das schwierigste, das vielschichtigste und dasjenige, bei dem die Meinungen am weitesten auseinandergehen. Wer die ersten hundert Seiten von Forkels „Litteratur" betrachtet, wird dem Herausgeber gern zustimmen, daß das eine „unbequeme Einrichtung" sei, und verstehen, daß er sich bemüßigt fühlte, dafür sein Leserpublikum um Entschuldigung zu bitten[1]. Seitdem hat die äußere Form viele Wandlungen durchgemacht, und man kann

[1] A. a. O., S. XIV.

bis heute mindestens für die periodisch erscheinenden Bibliographien eigentlich nicht von einer idealen Lösung sprechen. Das ist um so erstaunlicher, als von einer guten Lesbarkeit eines derartigen Schriftenverzeichnisses der Erfolg des Buches bzw. seine Brauchbarkeit außerordentlich stark abhängen. Es sind bei der Anlage eines solchen Schriftspiegels eben Kräfte am Werke, die gegeneinander wirken: Es sollen auf einer Seite – im wesentlichen aus Rentabilitätsgründen – so viele Titel wie möglich untergebracht sein; andererseits sollen die einzelnen Einträge aber auch plastisch durch Sperrung, Fettdruck, Initialdruck, verschieden distanzierte Absetzung usw. heraustreten, um dem Auge das Suchen zu erleichtern und durch Gruppierungen bestimmte Inhaltszusammenhänge deutlich werden zu lassen. Aus diesen zwiespältigen Kräfterichtungen den richtigen Ausweg zu finden, ist eine Kunst, die an einen Typographen erhebliche Anforderungen stellt. Und dieser wird auch nur dann eine gute Lösung finden, wenn er sich den Hinweisen des Herausgebers nicht verschließt, der infolge seiner Kenntnis des gesamten Inhaltes der Bibliographie zu einer richtigen typographischen Gesamtkonzeption in der Lage ist.

Doch diese gewiß nicht unwichtige Frage bleibt im Bereich des Äußerlichen. Die inneren Schwierigkeiten beginnen mit dem Problem, wie der Inhalt der mitzuteilenden Titelmenge gegliedert werden, in welcher Ordnungsform er dargeboten werden soll. Aus der Geschichte der bibliothekarischen Erfahrungen bieten sich folgende Lösungen an: die alphabetische Reihenfolge nach dem Verfasser, die alphabetisch-sachliche Reihenfolge nach dem aus dem Titel entwickelten Schlagwort, die alphabetisch-sachliche Reihenfolge nach dem Stichwort des Titels, die sachliche Reihenfolge im Anschluß an ein ad hoc gebildetes System und schließlich die Mischung dieser genannten Ordnungsprinzipien in der sogenannten Kreuz- oder Dictionary-Anordnung. Daß von diesen Ordnungsarten die im Autorenalphabet für eine Fachbibliographie ausscheidet, bedarf keiner Begründung. Das Verlangen, die Publikationen eines bestimmten Verfassers festzustellen, wird mühelos durch das entsprechende Register gestillt, das freilich keinesfalls fehlen darf. Was aber ist zu den anderen Formen der Titeldarbietung zu sagen?

Das mechanische Materienalphabet aus den Titeln destillierter Schlagworte empfiehlt sich wegen der willkürlichen Zerreißung und Zerstückelung größerer zusammengehöriger Gruppen des Wissensgebietes wenig. Um ein Beispiel zu geben: Das Gebiet der „Ästhetik" ist von dem der „Philosophie" durch einen sehr großen Teil des Alphabetes voneinander getrennt, desgleichen sind Schriften über Komponisten und ihre Werke und über Musiker und ihre Leistungen auf das gesamte Alphabet verstreut und voneinander getrennt durch alle möglichen anderen Sachworte[1]. Noch bedenklicher als diese alphabetisch-mechanische Darbietung des Wissensstoffes in homöopathischen Dosen ist aber die

[1] Z. B. *Bach – Bagpipes . . . / Beethoven – Beggars Opera . . . / Brahms – Brazilian Musik . . .* usw. bei Darrell, a. a. O.

Schwierigkeit der Durchführung dieses Prinzips. Die Bildung des Schlagwortes liegt im Ermessen des Bibliographen und damit sind der Willkür und menschlichem Irren die Tore geöffnet. Die in einem größeren Sinnzusammenhang stehende Schrift wird in einem systematisch geordneten Verzeichnis noch zu finden sein, während sie in einem alphabetischen Sachverzeichnis bei falscher Beschlagwortung für den Suchenden verloren ist. Dazu kommen weiterhin die bekannten Schwierigkeiten der Vermeidung von Synonyma bei der Bildung der Schlagworte (um das zu erreichen, ist die Führung von alphabetischen Schlagwortregistern als ständige Kontrolle unvermeidbar), die Beantwortung der Frage, ob engen oder weiten Schlagworten der Vorzug zu geben ist, und schließlich noch die sich daraus ergebende Bedingung, daß die Führung oder Herausgabe einer so angelegten Bibliographie immer nur in einer Hand liegen kann, um die richtige Kontinuität zu gewährleisten, und daß sich jeder Wechsel in der Leitung ungünstig auswirken kann.

Wiederum nicht als Ordnungsprinzip kommt die alphabetische Aneinanderreihung von Stichworten in Frage, da aus dem Titel wörtlich entnommene Sachworte allzu oft den wirklichen und erschöpfenden Sinn einer Schrift nicht treffen. Aber sie spielen eine wichtige Rolle in den Kreuzkatalogen, jenem Mischgebilde aus alphabetischem Autoren-, Schlagwort- und Stichwortverzeichnis, das besonders in den angelsächsischen Ländern beliebt ist. Daß diesen Dictionary-Verzeichnissen ein guter Nachschlage- und Informationswert innewohnt, ist unbestreitbar. Ihre Vielseitigkeit und bequeme Benutzung – Autoren und Sachbegriffe in einem einzigen Alphabet beieinander – und besonders auch ihre Neigung zu weiten Schlagworten, den sogenannten „subject entries", und die damit verbundene Hinneigung zu einer gewissen „geheimen Systematik" innerhalb des Alphabetes, macht sie zu gut und rasch funktionierenden Auskunftsinstrumenten. Und doch müssen auch ihnen gegenüber die Einwände bestehen bleiben, die gegen das alphabetische Materienverzeichnis in seiner reinen Form gemacht wurden. Ja, man könnte dazu auch noch seine versteckte Systematik als den Einbruch eines fremden Prinzips in die alphabetisch-mechanische Verzeichnungsform ablehnen.

So bliebe denn nach den vorgetragenen Ansichten und Bewertungen die altbewährte Form der Titelverzeichnung in systematischer Gruppierung übrig – womit freilich das neue, brennende Problem vor uns steht, wie denn ein solches System beschaffen sein soll. Die Lust am Bauen von Systemen liegt dem europäischen Kontinent gewissermaßen im Blute. Soviel Köpfe – soviel Systeme, könnte man fast sagen, und es ist wohl auch grundsätzlich nichts dagegen einzuwenden, wenn derselbe Gegenstand des Wissens in mehreren verschieden gearteten Konspekten vor uns ausgebreitet wird. Es muß nur gefragt werden, ob bei der Aufstellung einer Systematik nicht von außen, von dem zu erwartenden Wirkungsbereich her gewisse formgebende Kräfte am Werk sein sollten. Eine im luftleeren Raum erstellte Systematik kann an sich gut und interessant sein,

ob sie den an sie in der „rauhen Wirklichkeit" gestellten Anforderungen entspricht, ist eine andere Frage – aber eine Frage, der eine gewisse Bedeutung nicht abzusprechen ist. Denn letzten Endes ist ja der Sinn einer Bibliographie: zu dienen, und zwar so zu dienen, daß der Bediente so schnell und so mühelos wie möglich zu seinem Ziele kommt.

Zwei Faktoren sind es, die auf die Erstellung jeder systematischen Bibliographie von nachhaltigem Einfluß sein sollten: die Berücksichtigung des Benutzerkreises und die Berücksichtigung des vorliegenden Titelmaterials. Bei allen Kunstwissenschaften ist mit einem Kreis von Interessierten zu rechnen, der über die Universitätsangehörigen hinausgeht; bei der Musik noch in einem besonderen Grade, weil zu den aktiv in der Musikpraxis Stehenden noch die passiv als Publikum an der Musik Teilnehmenden hinzukommen. Wer also das Musikschrifttum nicht nur der sehr kleinen Gruppe der Musikwissenschaftler zugänglich machen will, muß das in einer allen verständlichen und leicht eingängigen Form tun. Er wird auf eine sehr detaillierte und fein verästelte Systematik zugunsten einer etwas robusteren verzichten und bestrebt sein, den Benutzern der Bibliographie möglichst viel Literatur über größere Wissensgebiete an einer Stelle darzureichen. Und er wird auch weitgehend die Erkenntnisse ausnutzen, die die Sachkatalogisierung an großen Bibliotheken in den letzten Generationen gezeitigt hat, allen voran die Nützlichkeit der Bevorzugung der Personal- und Lokalbegriffe als Kristallisationsstellen[1]. Eine andere und besondere Frage ist allerdings auch hier wieder, ob die laufende Bibliographie der Neuerscheinungen das gleiche System zur Anwendung bringen sollte wie die einmalig bzw. in größeren zeitlichen Abständen erscheinende zusammenfassende. Da die zuletzt genannte wesentlich stärker auf die Musikwissenschaft ausgerichtet wäre, müßte ihr System zwangsläufig andere Konturen haben.

Der zweite formbestimmende Faktor: die Berücksichtigung des vorliegenden Titelmaterials. Diese Forderung an den Gestalter eines bibliographischen Systems entspringt keinesfalls nur einer ästhetischen Freude an wohl ausgewogener gleichmäßiger Verteilung der Titelmenge – wiewohl es doch einigermaßen mißlich ist, wenn sich z. B. zwei aufeinanderfolgende Systemgruppen so voneinander unterscheiden, daß die erste zwei Titel und die zweite sechzig enthält –, sie bedeutet vielmehr eine lebendige Anpassung an die Entwicklung der geistigen Produktion. Da diese stets im Flusse ist, wird auch ihr getreues Abbild, das ja schließlich eine Bibliographie sein soll, stets fließend bleiben müssen. Das „System an sich", das man getrost einer jeden Titelmenge aufzwingen könnte, gibt es nicht. Das lehrt nicht nur die bibliographische Praxis, sondern mit großer Deutlichkeit auch die Geschichte der Fachbibliographie (Adlung – Forkel – Aber – Taut). Außerdem stellt ein System mit vielen Splittergruppen als Folge einer gezwungenen, unzeitgemäßen Struktur an den Benutzer un-

[1] Zu diesem Problem vgl. den Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953, S. 285 f.

nötige Anforderungen, da es ihn zwingt, wegen einiger weniger Titel erst nach der für diese konstruierten Sachgruppe zu suchen. Bei einer periodisch erscheinenden Bibliographie der Neuerscheinungen sollte daher die Systematik so angelegt sein, daß sie sofort mühelos allen Veränderungen im Schrifttum nachgeben kann, während die Auswahl-Bibliographie bei ihrem System stets so lange verharren könnte, bis die musikwissenschaftliche Disziplin zu neuen Forschungszweigen oder neuen Forschungsmethoden fortschreitet.

Neben diesen Grundproblemen der Dokumentierung des musiktheoretischen Schrifttums stehen noch zahlreiche kleinere, die hier nur angedeutet werden können; so die Fragen der mehrfachen Aufführung eines Titels, der Anzahl und des Ausbaues der Register, der Quellenangaben mit Sigeln bei Zeitschriftenaufsätzen, der Übersetzung von Titeln in kyrillischer Schrift, der Erfassungsmethode des wichtigsten internationalen Schrifttums, der zeitlichen Abgrenzung bei laufend erscheinenden Bibliographien und der Erscheinungsdichte zur Erreichung möglichst großer Aktualität. Sie alle sind gleichfalls für das Gelingen einer Bibliographie wichtig, aber sie rühren nicht an ihren Nerv – an das Problem der richtigen Einfühlung in Musikforschung und Musikleben.

Die Verfasser der Beiträge

Knud Jeppesen. Geboren 1892 in Kopenhagen; studierte Musikwissenschaft an den Universitäten Kopenhagen und Wien bei Angul Hammerich, Thomas Laub und Guido Adler, Kompositionsunterricht bei Carl Nielsen; 1922 Dr. phil. Wien. Seit 1920 Lehrer am Königlichen Musikkonservatorium in Kopenhagen, seit 1923 auch Privatdozent an der dortigen Universität; wurde 1932 Mitglied der Direktion des Konservatoriums und 1946 Ordinarius und Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Aarhus. Redaktor der Acta Musicologica von 1930 bis 1953.

Wolfgang Boetticher. Geboren 1914 in Bad Ems. Nach pianistischer Hochschulausbildung studierte er Musikwissenschaft an der Universität Berlin bei Arnold Schering und Georg Schünemann; 1939 Dr. phil. Berlin. Habilitierte sich 1943 an der Universität Berlin und war dort Privatdozent bis 1945; seit 1948 Dozent für Musikwissenschaft an der Universität Göttingen.

Hellmut Federhofer. Geboren 1911 in Graz; studierte an der Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Wien bei Oswald Kabasta und Richard Stöhr und an der Universität Wien Musikwissenschaft bei Alfred Orel und Robert Lach; 1936 Dr. phil. Wien. Seit 1937 Staatsbibliothekar und seit 1944 Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Graz.

Diether Presser. Geboren 1927 in Essen; studierte 1948 bis 1952 Musikwissenschaft an der Universität Münster bei Werner Korte und 1952/53 an der Universität Köln bei Willi Kahl, Karl Gustav Fellerer und Marius Schneider; 1953 Dr. phil. Köln. Seit 1955 Fortsetzung des Studiums an der Universität Köln mit den Hauptfächern Philosophie und Germanistik.

Wolfgang Schmieder. Geboren 1901 in Bromberg; studierte Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg bei Theodor Kroyer und Hans Joachim Moser; 1927 Dr. phil. Heidelberg. Nach Assistententätigkeit daselbst Studium der Bibliothekswissenschaft an der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden und an der Universitätsbibliothek in Leipzig; 1931 staatliches Examen für den höheren Dienst an wissenschaftlichen Bibliotheken. 1933 bis 1942 Archivar des Hauses Breitkopf & Härtel in Leipzig; seit 1942 im Bibliotheksdienst; gegenwärtig Bibliotheksrat und Leiter der Musikabteilung an der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M.

Akustische Beurteilung elektronischer Musikinstrumente

von

WERNER LOTTERMOSER

I. Die heutige Lage

Die Meinungen darüber, ob es zu begrüßen oder zu bedauern ist, daß elektronische Musikinstrumente (im folgenden mit el. M. abgekürzt) auch in Deutschland wachsende Bedeutung erlangen, sind durchaus geteilt. Ein Blick in die Fachzeitschriften[1] genügt, um die Problematik der Fragestellung zu erkennen. Während es anfangs schien, als ob el. M. nur in Tanzkapellen und Unterhaltungsorchestern teils solistisch, teils im Ensemble Eingang fänden, dringen sie nun auch mehr und mehr in Bereiche ein, die bisher allein den überlieferten Instrumenten vorbehalten waren. Man liest vom Einbau el. Orgeln in Kirchen, von der Verwendung el. M. in Konzerten. Hinreichend bekannt ist außerdem, daß sich speziell el. Orgeln in den Vereinigten Staaten von Amerika in Kirchen, Kapellen, aber auch in Wohnungen großer Beliebtheit erfreuen, wogegen in unserem Lande von manchen Seiten starke Bedenken gegen eine solche ausgedehnte Verwendung geltend gemacht werden. Die Auseinandersetzungen über das Für und Wider ihres Gebrauches nehmen an Schärfe zu, denn es kann verständlicherweise für die Hersteller sowohl der alten wie der neuen Instrumente zur Lebensfrage werden, ob sich die el. M. stärker einbürgern oder nicht. Es kommt hinzu, daß einer gewissen erklärlichen Unsicherheit des durchschnittlichen Instrumentenbauers in technisch-akustischen Dingen auf der anderen Seite die Beherrschung des gleichen Fragengebietes durch den geschulten Ingenieur gegenübersteht, die ihm von vornherein einen Vorteil sichert. Eine sachliche Klärung der auftretenden Probleme nur durch den Musiker oder durch den Ingenieur, um nur diese zu nennen, ist aber der Natur der Sache nach unmöglich, wie man leicht aus Gutachten, Kritiken oder Abhandlungen entnimmt, in denen sich Richtiges mit Falschem oft mit seltsamer Unbekümmert-

---

[1] U. a. H. Matzke, Instr.-bau-Zs., IX. Jg. (1955), S. 177; K. T. Kühn, Der Kirchenmusiker, IV. Jg. (1953), S. 126; W. Supper, Musik und Altar, VI. Jg. (1954), S. 199; H. Kobold, Musik und Kirche, XXIV. Jg. (1954), S. 247; N. Walter, Musik und Kirche, XXV. Jg. (1955), S. 101.

heit mischt, obwohl es bereits eine ganze Reihe von Darstellungen gibt, welche in sachlicher Weise Aufklärung zu geben imstande sind[1].

Wir möchten im folgenden versuchen, das allgemeine Durcheinander nicht noch zu vermehren, sondern wollen überlegen, ob wir nicht durch Diskussion der akustischen Leistungsfähigkeit der el. M. zu einer gerechten Einschätzung kommen können. Die nüchterne naturwissenschaftliche Betrachtungsweise hat den Vorteil, daß sie lediglich von dem rein physikalischen Tatbestand ausgeht, der jederzeit und von jedermann auf seine Richtigkeit nachgeprüft werden kann. Bedenken wir, daß die Fortschritte der Elektroakustik überhaupt erst die Voraussetzungen für den Bau der el. M. schufen. Es kommt hinzu, daß unsere Erkenntnis, was für akustische Bedingungen ein hochwertiges Instrument erfüllen muß, daß es als solches bewertet werden kann, in den letzten Jahren so wesentlich gewachsen ist, daß uns wirkliche Maßstäbe zur Verfügung stehen, welche eine kritische Beurteilung auch der el. M. erlauben.

II. Einteilung der Musikinstrumente

Bevor wir uns im einzelnen mit el. M. beschäftigen, wollen wir das Grundsätzliche der Arbeitsweise ihrer Hauptvertreter kennenlernen und treffen folgende Einteilung[2]:

a) Als mechanisch-akustische Instrumente wollen wir diejenigen bezeichnen, bei denen mechanische Energie (Anschlag eines Hammers, Anstrich mit Bogen, Anblasen einer Luftsäule) direkt in akustische umgesetzt wird. Zu dieser Gruppe gehören natürlich die überlieferten Instrumente.

b) Zur nächsten Gattung wären solche mechanisch-akustischen Instrumente zu rechnen, welche mit Hilfe elektro-akustischer Übertragungsanlagen, also mit Mikrophonen, Verstärkern und Lautsprechern hörbar gemacht werden. Das klangerzeugende System ist dabei das überlieferte, in sich geschlossene; die elektro-akustische Anlage dient nur dazu, eine an sich schwache akustische Leistung zu verstärken oder ein ungünstig aufgestelltes Instrument durch Lautsprecher einem größeren Zuhörerkreis vernehmbar zu machen. Dabei können in den Verstärkerkanal elektrische Schaltmittel eingefügt sein, welche die ursprünglich abgegebene Klangfarbe verändern.

c) Die dritte Gruppe wollen wir als mechanisch-elektronisch-akustische Instrumente bezeichnen. Bei diesen werden mechanische Klang-

---

[1] U. a. R. Bierl, Zs. f. angewandte Physik, Bd. V (1953), S. 231; R. Sonner, Das Musikinstrument, IV. Jg. (1955), H. 8; W. Meyer-Eppler, *Elektrische Klangerzeugung*, Bonn 1949; W. Kwasnik, Elektrotechn. Zs. [ETZ], Bd. VI (1954), S. 305; Sonderheft: *Elektronische Musik*, Hausmitteilungen des Nordwestdeutschen Rundfunks [NWDR], Bd. VI (1954); H. Matzke, *Unser technisches Wissen von der Musik*, Lindau 1949, S. 531 ff.

[2] S. a. die etwas andere Einteilung in W. Meyer-Eppler, NWDR-Hausmittlg. Bd. VI (1954), S. 5.

erzeuger, wie beispielsweise Saiten, Zungen u. ä., verwandt, die aber nicht wie bei Gruppe a) über Resonanzböden oder -körper Schallfelder erzeugen; deren Schwingungen vielmehr durch mechanisch-elektrische Wandler abgetastet, verstärkt und über Lautsprecher abgestrahlt werden. In solchen Fällen ist das rein mechanische System nur ein Teil des folgenden, mithin die elektronische Anlage notwendiger Bestandteil des Instrumentes.

d) Unter die vierte Gruppe fallen el. M., welche rein elektronisch-akustisch arbeiten. Als Generatoren dienen elektrisch entdämpfte Schwingkreise. Man bedient sich der Mittel und Erfahrungen der Nachrichtentechnik und setzt Elektronenröhren, neuerdings Transistoren, vielfach auch gasgefüllte Röhren zur Erzeugung von Kippschwingungen ein. Natürlich ist auch hier wie bei Gruppe c) der Verstärker und Lautsprecher unersetzbarer Bestandteil des el. M.

III. Grundsätzliche Arbeitsweise der genannten Gruppen

Nach diesem allgemeinen Überblick wenden wir uns einigen Vertretern der einzelnen Gruppen zu, besprechen aber die altbekannten der Gattung a) nur dann, wenn wir sie zu Vergleichszwecken benötigen.

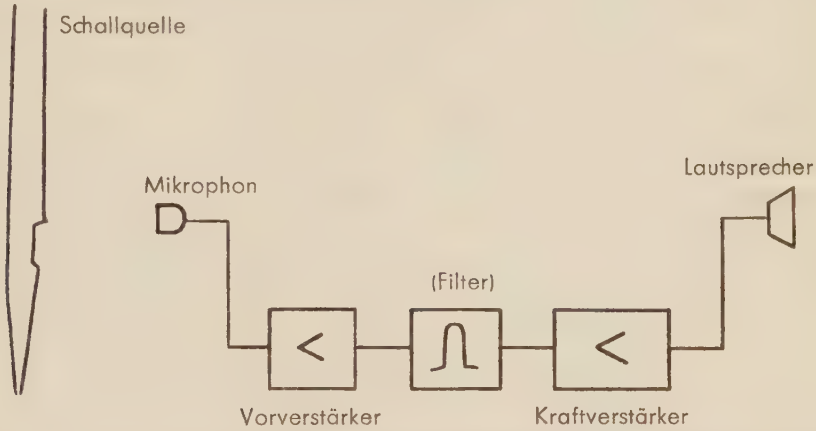


Abb. 1 Schema der elektroakustischen Übertragung eines Musikinstrumentes nach Gruppe b

Bei Gruppe b) (Abb. 1) denken wir zunächst an die Versuche des Abbé Pujet [1], welcher die Klänge von Orgelpfeifen mit Mikrophonen aufnahm, sie verstärkte und durch Lautsprecher wiedergab. Wir erinnern weiterhin an die 2-Kanalübertragung eines Cembalos, welche E. Thienhaus [2] zu Konzertzwecken durchführte mit dem Ziele, den relativ schwachen Klang des Instrumentes für den

[1] Nach W. Meyer-Eppler, NWDR-Hausmittlg., Bd. VI (1954).

[2] E. Thienhaus, Acustica Bd. IV (1954), S. 253. Siehe u. a. die nach demselben Prinzip arbeitenden Hohner-Instrumente: Orgaphon-Micro und Concertophon.

Gebrauch in großen Sälen geeignet zu machen. Da die Anordnung alle grundsätzlichen Elemente der Gattung b) verwendet, wollen wir sie uns kurz vergegenwärtigen: In einem nach außen abgedichteten Instrument befanden sich in einigem Abstand vom Resonanzboden zwei Mikrophone, welche den Schall der angerissenen Saiten in elektrische Schwingungen umwandelten. Nach getrennter Verstärkung über zwei Kanäle erfolgte die Wiedergabe über zwei in größerem Abstand befindliche Lautsprechersysteme. Durch die Aufteilung des Übertragungsweges wurde eine quasi-stereophone Wirkung erzielt. Die Mikrophone waren über verschiedenen Stellen des Resonanzbodens angebracht, so daß Phasendifferenzen auftraten, ähnlich wie es im freien Schallfeld geschieht, wo die Schallfronten je nach Lage der Schallquelle meist nicht mit gleicher Phase an den beiden Ohren des Zuhörers eintreffen. Bei diesen Versuchen wurde außerdem die interessante Feststellung gemacht, daß die Klanggüte dann zunahm, wenn durch elektrische Schaltmittel der Frequenzbereich um 1500 Hz weniger verstärkt wurde als die übrigen. Aus Untersuchungen an Sprachlauten weiß man, daß eine Voraussetzung für das Entstehen näselnder Klangwirkung das Vorhandensein stärkerer Teiltöne in dem genannten Frequenzbereich ist. Unterdrückt man diese durch Filterung, so befreit man die Klänge von nasaler Wirkung und veredelt sie. Natürlich bedeutet dies beim Cembalo einen Eingriff und eine Umwandlung der natürlichen Eigenschaften des Instrumentes. E. Thienhaus hat später von einer ähnlichen Anlage zur Übertragung einer ungünstig stehenden Orgel im gleichen Raum berichtet.

Bedenken gegen derartige Verfahren wären nur dann zu erheben, wenn wir heute noch nicht in der Lage wären, ein Musikinstrument originalgetreu zu übertragen. Jedermann weiß aber von Magnetophon- und UKW-Technik her, daß es tatsächlich möglich ist, mit einem gewissen Aufwand Übertragungen hoher Klangtreue durchzuführen. Außerdem sind die Ohreigenschaften heute so weit bekannt, daß man entsprechend den Kurven gleicher Lautstärke Korrektionsglieder im Übertragungskanal vorsieht, wenn Schallvorgänge mit einer vom Original abweichenden Schallstärke wiedergegeben werden sollen. Um beispielsweise bei größerer Lautstärke den gleichen Gehörseindruck hervorzurufen, muß man die tiefen und die hohen Frequenzen weniger verstärken als die mittleren. Auch hinsichtlich der nichtlinearen Verzerrungen sind an solche Anlagen besondere Anforderungen zu stellen. Es ist daher vorzuziehen, die Übertragungsbereiche frequenzmäßig aufzuteilen und etwa die Teiltöne bis ca. 6000 Hz durch einen, die von 6000 bis ca. 14000 Hz überlappend durch einen anderen Verstärker und Lautsprecher zu übertragen. Man vermeidet durch solche oder ähnliche Maßnahmen, daß die subjektiv besonders störenden Rauhigkeiten auftreten, wenn hohe Frequenzen durch tiefere moduliert werden.

Gewisse Schwierigkeiten macht noch die Abstrahlung der Frequenzen unter etwa 60 Hz. Während die Verstärker ohne weiteres so dimensioniert werden können, daß ihr Übertragungsmaß im Bereich von 30 bis 20000 Hz dieselbe

Größe hat, fällt die Frequenzkurve der Lautsprecher unterhalb von 60 Hz meist stark ab. Dies rührt daher, daß man die Eigenresonanz des Lautsprechers an die untere Grenze des Übertragungsbereiches legen muß, um alle darüber liegenden Frequenzen gleichmäßig übertragen zu können. Dadurch gibt es aber im tiefen Frequenzbereich Resonanzüberhöhungen und Veränderungen der ursprünglichen Einschwingvorgänge. Es kommt hinzu, daß die Dimensionen der Lautsprecher bzw. seiner Schallwände groß gegen die Wellenlänge sein sollten, wenn die entsprechenden Frequenzen gut abgestrahlt werden sollen; eine Forderung, welche bei Frequenzen um 20 Hz (Wellenlänge = 17 m!) nicht ohne weiteres zu erfüllen ist. Glücklicherweise fällt aber diese Unvollkommenheit meist nicht störend ins Gewicht, da die Ohrempfindlichkeit in diesen Bereichen stark nachläßt. Die Abstrahlung der hohen Frequenzen ist dagegen durch piezoelektrische, elektro-statische oder -dynamische Lautsprecher, neuerdings auch durch das Jonophon, mit großer Originaltreue möglich.

Dem Einwand, die Schallquelle sei bei Abstrahlung durch Lautsprecher zu stark lokalisiert, kann durch Hinweis auf die Verwendung von Schallzeilen oder mehrerer im Abstand aufgestellter Systeme begegnet werden. Ganz besonders sei in dieser Hinsicht auf die Fortschritte der stereophonen Übertragung hingewiesen[1], durch welche die Breite und Tiefe der Schallquellen eines ganzen Orchesters oder Chores akustisch nachgebildet werden kann.

Es ist aber gut, bei der Beurteilung eines el. M. die erwähnten Möglichkeiten und Grenzen zu kennen. Sie gelten sowohl für die Übertragung der Instrumente nach Gruppe b) wie auch für die der Gruppe c) und d), also die eigentlichen elektronischen Instrumente. Wegen des beträchtlichen Kostenaufwandes, der mit der Einrichtung einer hochwertigen Übertragungsanlage verbunden ist, wird es indessen nur dann zu vertreten sein, ein mechanisch-akustisches Musikinstrument im gleichen Gebäude durch Lautsprecher zu übertragen, wenn es wegen zu geringer Lautstärke oder besonderer Aufstellung nicht raumfüllend wirksam sein kann.

Wenn wir uns nun den Instrumenten der Gruppe c) zuwenden, so müssen wir als deren wesentlichsten Bestandteil den mechanisch-elektrischen Wandler kennzeichnen, welcher die mechanischen Bewegungen eines schwingenden Systems in konforme elektrische Strom- bzw. Spannungsschwankungen transformiert. Wir kennen solche Einrichtungen vom Tonabnehmer der Schallplatte her. Dessen Nadel macht die Bewegungen der seitlichen Rillenauslenkungen mit und überträgt sie z. B. auf einen kleinen Eisenanker, der entsprechend zwischen den Polen eines Magneten hin- und herschwingt (Abb. 2). So wird der Kraftfluß des Permanentmagneten geändert und in einer Spule Wechselströme induziert, die von A aus nur noch verstärkt zu werden brauchen. Es gibt aber auch Tonabnehmer, bei welchen die abtastende Nadel mit einem Kristall ver-

---

[1] Tonmeistertagung Detmold, siehe Acustica, Beihefte Bd. V (1955), S. 97.

bunden ist, diesen über eine Halterung auf Biegung beansprucht und auf diese Weise elektrische Spannungen auf den Kristalloberflächen hervorruft, welche ebenfalls verstärkt werden können. Wir können also auf elektromagnetischem oder piezoelektrischem Wege mechanische Schwingungen in elektrische umsetzen, es kommt nur darauf an, daß dies verzerrungsfrei geschieht, daß also das System so stark gedämpft ist, daß es die Bewegungen vollständig mitmacht, ihm aber andererseits keinen merklichen Widerstand entgegensetzt. Es gibt

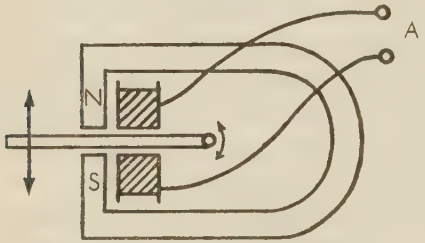


Abb. 2
Schema eines elektromagnetischen Tonabnehmers.

aber noch andere Einrichtungen, welche ähnliches leisten. Der einfachste Fall wäre der, daß ein Widerstand R_1 durch die Schwingung selbst gesteuert würde Abb. 3). Durch R_1 und R_2 fließe ein konstanter Strom aus der Batterie. Wenn

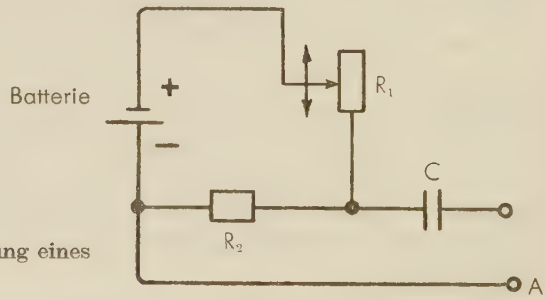


Abb. 3
Prinzipschaltbild der Steuerung eines Widerstands

nun der Abgriff an R_1 durch die Schwingungen auf und ab bewegt wird, verändert der Gleichstrom in derselben Weise wie die Schwingung seine Stärke, wodurch am Kondensator, welcher den Gleichstrom sperrt, den Wechselstrom aber durchläßt, gegen den Minuspunkt der Batterie Wechselströme abgenommen werden können. Dieses Verfahren hätte wahrscheinlich den Nachteil, daß zur Steuerung des Widerstandes Leistung aufgebracht werden müßte, die meist nicht zur Verfügung steht. Man könnte sich aber beispielsweise einen Flüssigkeitswiderstand denken, dessen Veränderung weniger große Kräfte benötigte. Immerhin ist es besser, den elektromagnetischen Wandler zu benutzen. Wenn wir uns vorstellen, daß wir das Ende des Ankers (Abb. 2) auf einen Resonanzboden setzen, so macht er dessen Schwingungen mit und wir können bei A entsprechende elektrische Schwingungen abnehmen. Doch hat ein solches Ver-

fahren, das in dieser oder einer ähnlichen Form bei el. M. benutzt wird, gewisse Nachteile, die darauf beruhen, daß durch den Abtaster selbst eine Dämpfung des schwingenden Systems verursacht wird. Außerdem ist es von großer Bedeutung, an welcher Stelle der Abtaster sitzt. Es kann vorkommen, daß er je nach Lage von Schwingungsknoten und -bäuchen manche Frequenzen besonders bevorzugt, andere aber unterdrückt. Dieser Nachteil fällt weg, wenn man Saiten aus magnetischem Material selbst als Anker benutzt (Abb. 4). Sie befinden sich dann in geringem Abstand vor den Polschuhen aus Weicheisen eines permanenten Magneten, wobei durch Entfernung und Annäherung der Saite wie oben der Kraftfluß geändert wird und in der Spule Wechselströme induziert werden, welche, sofern die Abstandsänderung klein bleibt, ein getreues Abbild der Saitenschwingungen darstellen. Wir sehen leicht ein, daß es sehr darauf ankommt, an welcher Stelle der Hammer anschlägt und wo sich der Abnehmer befindet. Die Amplituden der in der Saite erregten Teilschwingungen werden nämlich dann besonders gut vom elektrischen System übertragen, wenn sich dieses an einem Schwingungsbauch befindet. Sitzt es am Knoten, so ist keine Übertragung möglich. In ähnlicher Weise gilt dies auch für den Anschlag. Teiltöne, welche im eingeschwungenen Zustand einen Schwingungsbauch an der Anschlagstelle haben, werden stark angeregt, andere aber nicht. Die Nachteile des elektromagnetischen Verfahrens liegen darin, daß die Umformung der Saitenschwingungen nicht streng proportional erfolgt. Die Kurvenform der Saitenbewegungen wird vor allem bei großen Amplituden verzerrt übertragen, wodurch die Klangqualität verringert wird. Außerdem tritt bei starker Annäherung der kräftigen Permanentmagneten eine merkliche Dämpfung der Saite auf. Immerhin hat eine solche Anordnung in der Ausführung des Neo-Bechsteinflügels eine Zeitlang eine gewisse Bedeutung erlangt[1]. Bei diesem el. M. werden je fünf Saiten durch ein magnetisches Abnahmesystem abgetastet. Die Saiten waren dünner als beim normalen Flügel, zu ihrer Erregung fanden sog. Mikrohämmerchen Verwendung. Da ihre Dämpfung wegen des Fehlens eines angekoppelten Resonanzbodens äußerst gering war, konnte man lang ausgehaltene Klänge, ähnlich wie beim Harmonium, erzeugen und war in der Lage, durch Verstär-

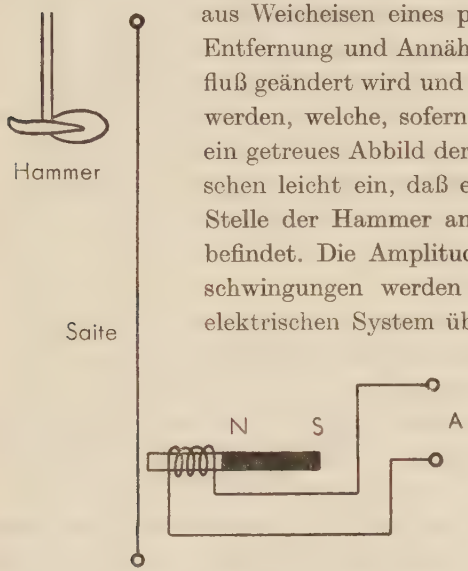


Abb. 4
Elektromagnetische Abtastung von Saitenschwingungen

[1] F. Winckel, Umschau, Jg. XXXV (1931), S. 840.

kungserhöhung nach dem Anschlag sogar anschwellende Klänge zu erzeugen. Eine weitere Variationsmöglichkeit dieses Systems wurde später von O. Vierling[1] dadurch erdacht, daß statt eines Abnahmesystems je Saite deren zwei vorgesehen wurden, die im rechten Winkel zueinander standen. Nach dem Anschlag schwingt nämlich die Saite zunächst in Richtung des Anschlages, ändert dann aber langsam diese Vorzugsrichtung und schwingt senkrecht dazu. So lassen sich im senkrechten Abnahmemagnet langsam anschwellende Amplituden nachweisen, die musikalisch für manche Zwecke von Wert sein können.

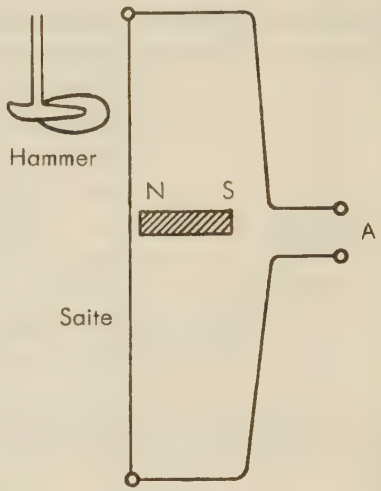


Abb. 5
Elektrodynamische Abtastung von Saiteninstrumenten

Statt des elektromagnetischen Prinzips läßt sich bei Saiten auch das elektro-dynamische anwenden. In die Nähe der isolierten Saite, die aus einem beliebigen Metall bestehen kann, wird ein starker Permanentmagnet gebracht, wodurch beim Schwingen entsprechende Wechselspannungen an den Enden abgegriffen werden können. Wegen des geringen Saitenwiderstandes ist eine Trafoanpassung und große Verstärkung hinter A notwendig.

Die genannten beiden Verfahren wurden bei Saiten später verlassen und elektro-statische Abnehmer verwendet, welche den Vorteil haben, die Bewegungen des schwingenden Systems praktisch überhaupt nicht zu beeinflussen und eine völlig amplitudengetreue Transformierung zu ermöglichen. Abb. 6 gibt eine Vorstellung davon, in welcher Weise nach dieser Methode die mechanischen Schwingungen in elektrische umgewandelt werden. Der Kondensator wird von der Saite und einer Elektrode in Gestalt eines in kleinem Abstand parallel zur Saite befestigten Blechstreifens gebildet, wobei die Elektrode über einen hohen Wi-

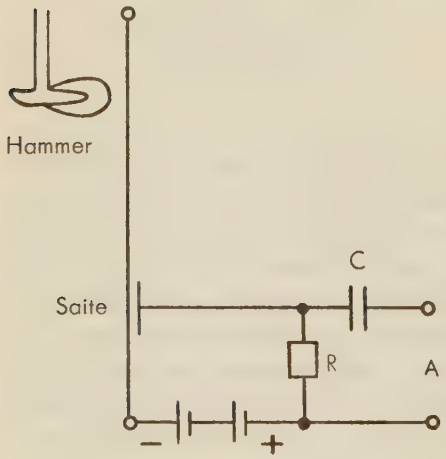


Abb. 6
Elektrostatische Abtastung von Saitenschwingungen

[1] O. Vierling, *Das elektroakustische Klavier*, Berlin 1936.

derstand auf ein Potential von ca. 500 Volt aufgeladen wird. Wenn sich die Saite bewegt, ändert sich durch Annäherung und Entfernung die Kapazität; am Aufladewiderstand R entstehen daher Spannungsänderungen, welche der Amplitude der schwingenden Saite entsprechen. Auch hier ist die Stelle, wo sich der Kondensator befindet, für die Schwingungsform der abgenommenen Bewegung maßgebend und denselben Bedingungen unterworfen, wie oben angegeben wurde. Da die Kapazität zwischen Saite und Elektrode naturgemäß äußerst klein ist, benötigt man einen sehr hohen Aufladewiderstand, wodurch aber die Störsicherheit des Verstärkereingangs kritisch wird. Aus diesem Grunde wurde auch die Hochfrequenzschaltung angewandt, bei welcher der Kondensator in einen HF-Schwingkreis gelegt und bei schwingender Saite eine Frequenzmodulation hervorgerufen, die in bekannter Weise in eine Amplitudenmodulation verwandelt wird. Elektrostatische Abtastungen wurden beispielsweise bei dem Elektrochord von O. Vierling benutzt, das außer den Möglichkeiten des Neo-Bechsteinflügels gestattete, durch An- und Gegenschaltung verschieden angeordneter Elektroden die Teiltonzusammensetzung der Klänge zu verändern.

Es dürfte einleuchten, daß man bei el. M., die nach diesen Grundsätzen arbeiten, natürliche Einschwingvorgänge erhält, denn die Saite wird, wie beim Klavier, durch Hammer angeschlagen und schwingt, nachdem ihr die Energie erteilt ist, aus, zumeist mit geringerer Dämpfung als beim Klavier, weil hier die Ankopplung und Hemmung durch einen Resonanzboden fehlt.

Die Saitenbewegung wird also quasi in Reinkultur durch Lautsprecher abgestrahlt. Wenn wir die ganze Klaviatur eines solchen el. M. durchspielen und seine Klänge spektral, also nach ihrer Teiltonzusammensetzung untersuchen, werden wir finden, daß sich die Spektren untereinander gleichen. Die Gründe dafür sind klar: Wir haben in allen Fällen die gleiche Anregung, die gleiche Abnahme und eine aperiodische Verstärkung. Wahrscheinlich werden die Klänge über die Klaviatur von unten nach oben hinweg etwas obertonärmer, jedenfalls werden sich aber die Spektren wesentlich von denen eines normalen Flügels oder Klaviers unterscheiden. Der Resonanzboden oder -körper besitzt, wie man leicht messen kann, verschiedene relativ scharfe Resonanzen und strahlt infolgedessen nur diejenigen Teiltöne der Saitenschwingungen gut ab, deren Frequenz mit den Resonanzfrequenzen übereinstimmt. Die Folge davon ist, daß in den abgestrahlten Klängen formantähnlich verschiedene Teiltöne mit fester Frequenzlage verstärkt und andere, wo keine Resonanz vorhanden ist, benachteiligt werden. Da die Teiltöne der Saiten praktisch harmonisch liegen, die des Resonanzbodens aber nicht, ergibt sich eine große Mannigfaltigkeit in der Farbigkeit der Klänge.

Nach den Erfahrungen, die wir an hochwertigen Musikinstrumenten gewonnen haben, liebt das Ohr keineswegs Klänge, deren Spektren im gesamten Tonbereich dieselben bzw. ähnlich sind. Ein Instrument, welches derartiges leistete,

würde bald infolge seiner Gleichmäßigkeit langweilig werden. Wir erinnern uns der alt-italienischen Meistergeigen und fragen uns, warum diese Instrumente noch heute eine so hervorragende, von allen Seiten anerkannte Klangwirkung besitzen. Man sagt, sie besäßen einen singenden Ton, woraus schon gefühlsmäßig zu erkennen ist, daß in den Spektren ihrer Klänge Formanten vorkommen. Der Resonanzkörper der Geige besitzt auch, wie wir wissen, Eigenresonanzen [1], die bei einer Meistergeige in ganz bestimmten Frequenzbereichen liegen und durch welche in den gleichmäßigen Spektren der angestrichenen Saiten Formanten gebildet werden. Wenn wir auf solch einem Instrument eine Tonleiter von unten nach oben spielen, so vernehmen wir wegen der Formanten erst warme a-ähnliche Klänge, darauf wird das a heller, wandelt sich zum e-artigen Klang und schließt endlich in hohen Lagen mit einem deutlichen i-Charakter ab. Solche und ähnliche Abwandlungen scheinen für das Gehör einen besonderen Reiz zu haben. Jedenfalls wird eine Geige aus zu dünnem Holz, bei welcher die ersten Teiltöne immer überwiegen und der u-Formant betont ist, als zu „dunkel und topfig" abgelehnt. Die Kunst des traditionellen Instrumentenherstellers besteht darin, daß er die Eigentöne des Resonanzkörpers so legt, daß sich die abgestrahlten Formanten in den gewünschten Frequenzbereichen befinden. Natürlich wäre es möglich, in ein el. M. der oben geschilderten Art elektrische Filter einzubauen, welche die Funktion der Eigentöne der Resonanzböden übernehmen. Man würde in solchem Fall die als musikalisch-wertvoll erkannten Eigenschaften des mechanisch-akustischen Instrumentes haben, hätte zusätzlich die Möglichkeit, die Klangfarben, die Lautstärke und das An- und Abklingen zu beeinflussen. Daneben besäße man die natürlichen Einschwingvorgänge eines Instrumentes der Gruppe a) mit den wesentlichen und spezifischen Einzelheiten der Obertonentwicklung. Trotzdem ist nicht anzunehmen, daß ein derartiges el. M. im musikalischen Leben irgendeine Rolle spielen würde, denn das wenige, was es mehr leisten würde als ein Klavier oder Flügel, wiegt die erhöhten Kosten der elektrischen Apparatur nicht auf. Jedenfalls haben el. M., die angeschlagene Saiten als Tongeneratoren verwenden, keine Bedeutung im Musikleben erlangt.

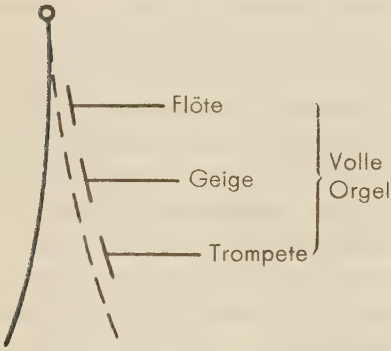


Abb. 7
Elektrostatische Abtastung von Zungenschwingungen (Wurlitzer-Orgel)

Bemerkenswerterweise gibt es aber ein el. M. dieser Gruppe, das sich an-

[1] H. Backhaus, Zs. f. techn. Physik, Bd. XVII (1936), S. 573; H. Meinel, Akust. Zs., Bd. V (1940), S. 124 u. 283; F. Winckel, *Die Akustik der Geige* in dem Buch von O. Möckel u. F. Winckel: *Die Kunst des Geigenbaus,* Berlin-Steglitz 1954.

scheinend in den USA großer Beliebtheit erfreut. Die Arbeitsweise der el. Orgel von Wurlitzer[1] veranschaulicht Abb. 7. Als Klangerzeuger dienen hier Zungen, die ganz normal wie bei einem Harmonium betrieben werden. Die Übertragung der Schwingungen geschieht aber auf elektro-statischem Wege, so wie das in Abb. 6 bei den Saiten erläutert wurde. Drei Elektroden sind in geeignetem Abstand von der jeweiligen Zunge angebracht, wodurch die Zungenbewegung an drei Stellen abgetastet wird. Da die Schwingung verschieden groß, aber auch nach verschiedener Kurvenform verläuft, ist es möglich, verschiedene Klangfarben, annähernd die obertonarmen der Flöte, die obertonreicheren der Geige und die sehr kräftigen und obertonreichen der Trompete, von derselben Zunge zu gewinnen. Bei Zusammenschaltung der Elektroden ergibt sich das volle Werk des Instruments. Der Spieltisch des Kirchenmodells 4601 unterscheidet sich in nichts von dem einer Pfeifenorgel mittlerer Größe. Er hat zwei Manuale (Great und Swell) und Pedal. Über dem oberen Manual befinden sich wie üblich die als Kipptasten ausgeführten Registerzüge, an denen man im 1. Manual folgende Bezeichnung findet: Volles Werk, Cathedral-Orgel, Baßflöte 16′, Tenor-Trompete 8′, Horn 8′, Streicher 8′, Begleitung 8′, Flöte 4′, Tonfärbung $2^2/_3$′, Picolo 2′ und Tonfärbung $1^3/_5$′. Im 2. Manual sind folgende Stimmen vorhanden: Baß 16′, Bassoon 16′, Trompete 8′, Französ. Horn 8′, Streicher 8′, Clarinette 8′, Hornoboe 8′, Orchesterflöte 4′, Tonfärbung $2^2/_3$′, Piccolo 2′, Tonfärbung $1^3/_5$′, Volles Werk. Im Pedal sind nur zwei Stimmen: Doppelbaß 16′ und Oktavbaß 8′. Außerdem kann die Lautstärke mit Schwelltritt geregelt werden. Ein Vibrato mit Geschwindigkeits- und Amplitudenregelung kann an- und abgeschaltet werden, kurz, es sind alle Einrichtungen vorhanden, welche der Organist von seinem Instrument gewohnt ist. Neben diesem Modell gibt es naturgemäß noch kleinere für den Hausgebrauch mit verkürztem Pedal. Die Auswahl der Stimmen deutet darauf hin, daß wir es hier mit einem el. M. zu tun haben, das die Tradition der Orchester-Orgel fortführt. Wenn man in Zukunft weitere Stimmen in höherer Fußlage oder auch Mixturen vorsehen würde, wäre eine starke Annäherung an den bei uns herrschenden Klangtyp durchaus möglich. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß die Einschwingvorgänge eines solchen el. M. naturgemäß diejenigen des Harmoniums oder Akkordeons sind. Die Amplitude der Schwingungen entwickelt sich demgemäß nach dem Anschlag relativ langsam, was für die Wiedergabe von Stücken polyphonen Charakters, wo es auf einen präzisen Anschlagseffekt ankommt, weniger geeignet sein dürfte. Kompositionen anderer Art, und solche gibt es bekanntlich in reicher Auswahl, werden dagegen auf einem solchen el. M. voll befriedigend zur Wirkung gebracht werden können.

Dies waren die Hauptvertreter derjenigen el. M., bei denen mechanisch-schwingende Generatoren benutzt werden. Frühzeitig hat man daneben versucht, das Prinzip der Sirene für die Zwecke der elektronischen Musik einzu-

[1] The Rudolph Wurlitzer Company, 120 West 42nd Street, New York, N. Y.

setzen. Ursprünglich bestand diese, wie bekannt, aus einer rotierenden Scheibe mit regelmäßig kreisförmig angeordneten Löchern (Abb. 8). Gegen diese wurde aus einer Düse Luft geblasen und der Luftstrom auf diese Weise regelmäßig unterbrochen. Die Anzahl der Luftstöße in der Sekunde war mit der Um-

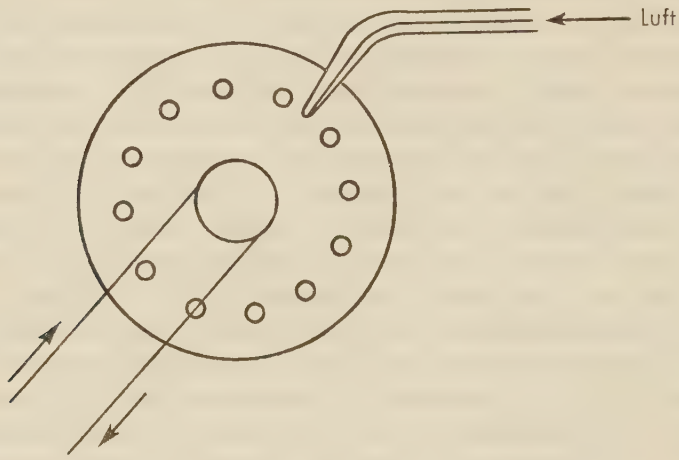


Abb. 8 Schema der Sirene

drehungsgeschwindigkeit leicht zu bestimmen, sie ergab die Grundfrequenz des hörbaren Klanges. Würde man eine solche Anordnung unter die Musikinstrumente rechnen, so müßte man sie zur Gruppe a) zählen. Grundsätzlich machen wir uns an diesem einfachen Modell klar, wie das System einschwingt: Sowie die Luft aus der Düse austritt, tönt das System plötzlich mit voller Amplitude. Man kann den Luftstrom aus der Ruhe nach Freigabe des Ventils anschwellen lassen. Dann wird die Lautstärke der Sirene ebenfalls größer werden. Wenn man dagegen den antreibenden Motor einschaltet, geht die Grundfrequenz des hörbaren Klanges langsam hoch, wie wir es von der Luftschutzsirene noch in Erinnerung haben (Abb. 9). Wir sehen daraus, daß die Umdrehungsgeschwindig-

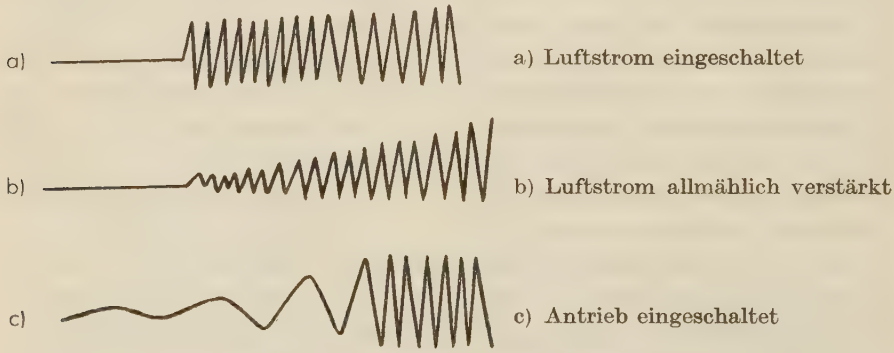


Abb. 9 Einschaltung einer Sirene

keit der Sirene äußerst kritisch für die Grundtonhöhe des erzeugten Klanges ist. Will man eine solche Anordnung für musikalische Zwecke benutzen, so kommt es außerordentlich auf eine konstante und definierte Rotationsgeschwindigkeit an.

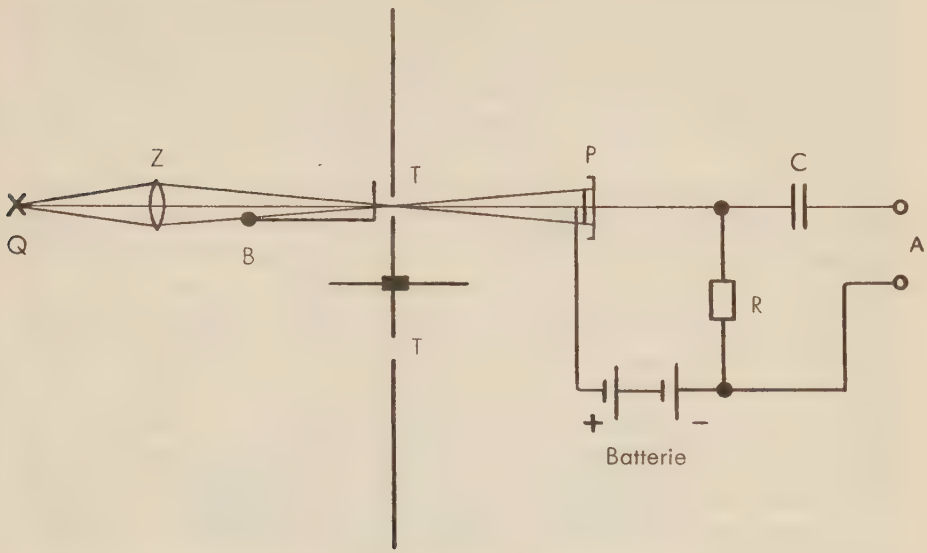


Abb. 10
Lichtelektrische Abtastung kreisförmiger Tonsirenen (Welte-Lichtton-Orgel)

Auf elektronischer Basis läßt sich das Prinzip der Sirene in mehrfacher Weise nutzbar machen. Denken wir uns, daß wir den Luftstrom durch Licht ersetzen und hinter der rotierenden Scheibe eine Photozelle setzen, welche die periodisch aufeinanderfolgenden Lichtblitze in Spannungsimpulse verwandelt. Wir bekommen dann Einrichtungen, die als Lichttonorgeln bekannt geworden sind. Die Arbeitsweise des Instruments von E. Welte[1] zeigt Abb. 10. Eine spaltförmige Lichtquelle Q wurde durch eine Linse L auf die Tonspur T einer rotierenden Glasscheibe abgebildet. Das so gesteuerte Licht fällt auf die Photozelle P, an deren Widerstand R man an C Wechselspannungen abnehmen kann, welche der Kurvenform der abgestrahlten Spur entsprechen. Die Klangeinschaltung von der Taste her geschieht durch elektromagnetische Betätigung der Blende B. Die Tonspur besteht natürlich hier nicht aus regelmäßigen Löchern, sondern aus einer Amplitudenschrift, ähnlich wie sie früher beim Tonfilm verwendet wurde. Zu ihrer Gewinnung dienten Aufnahmen natürlicher Orgelklänge sowie synthetische Schwingungskurven. In der seinerzeit vorgeführten Anlage befanden sich vierundzwanzig Glasscheiben mit je achtzehn verschiedenen Tonspuren. Die Steuerung geschah von einem normalen Orgelspieltisch mit zwei Manualen und Pedal. Mit diesem el. M. konnten der Natur der Sache

[1] E. Klein, Funktechnische Monatshefte (1936), S. 437 Zs. Funk (1936), S. 666.

nach alle bekannten Orgelklänge im stationären Zustand produziert werden. Darüber hinaus konnten aber auch andere synthetische Spektren erzeugt werden, so daß der Auswahl von Klangfarben praktisch keine Grenzen gesetzt waren. Die Schönheit der Klänge litt aber außerordentlich darunter, daß, wie oben auseinandergesetzt wurde, nach dem Tastenanschlag durch Öffnen der Blenden die Klänge sofort mit voller Amplitude begannen. Dies machte sich besonders ungünstig bei den Klängen tiefer Grundtonlage bemerkbar. So hat dies Instrument trotz vielversprechender Ansätze keine Bedeutung erlangt.

Dagegen hat die ebenfalls auf dem Prinzip der Sirene arbeitende Hammond-Orgel[1] in den USA und anderen Ländern eine außerordentlich große Verbreitung gefunden. In dem Verzeichnis der Lieferungen, das diese Firma vor ein paar Jahren herausgab, sind annähernd 15000 Kirchen, Kapellen u. dgl. verzeichnet, in denen Hammond-Orgeln eigebaut wurden. Diesen großen Erfolg verdankt das Instrument einem äußerst sorgfältigen stabilen Aufbau und einer geschickt durchdachten Spieltischanlage, deren wesentliches Merkmal darin liegt, daß Klänge mit nach Wunsch einstellbarer Teiltonzusammensetzung eingestellt werden können. Mit diesem el. M. kann man also eine wirkliche Klangsynthese erreichen. Diese Eigenschaft macht es nicht nur künstlerisch, sondern auch akustisch höchst wirkungsvoll. Abb. 11 gibt eine Vorstellung von der Ar-

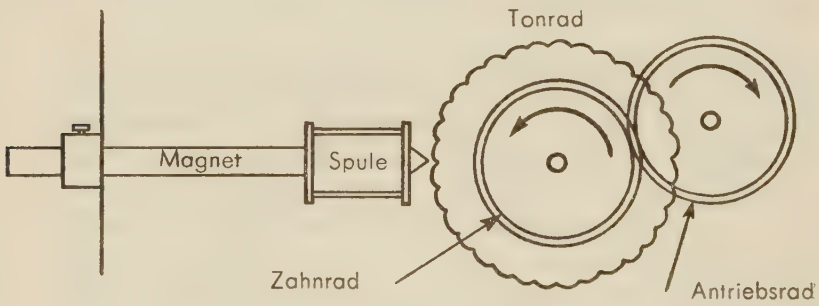


Abb. 11
Tongenerator der Hammond-Orgel

beitsweise der Tongeneratoren. Ein Synchronmotor treibt eine lange Welle an, auf der verschiedene Zahnräder sitzen, welche ihrerseits die eigentlichen ca. neunzig Tonräder antreiben, welche aus magnetischem Material gefertigt sind. Ihre Umfänge sind leicht gezahnt, so daß sich der Kraftfluß der Magneten bei Rotation periodisch ändert. In den Spulen werden dadurch Wechselspannungen induziert, welche vor ihrer weiteren Verwendung von Obertönen durch Konden-

[1] Hammond Instrument Company, 4200 West Diversey Avenue Chicago 39, Illinois; J. Barrett, Zs.: Nature, London Bd. XVIII (1936), S. 297.

satoren befreit werden. Zahnzahl und Rotationsgeschwindigkeit der Tonräder wird nach den Zahlenverhältnissen der temperierten Tonleiter berechnet, so daß dieses el. M. eine konstante, von der Temperatur und anderen Einflüssen unabhängige Temperierung besitzt und niemals nachgestimmt zu werden braucht. Der Einfachheit halber werden die Obertöne dem Generatorsatz selbst entnommen (Multiplexsystem), obwohl es im Bereich des Möglichen liegen würde, gesonderte Tonräder für die Obertöne vorzusehen. So muß man sich damit begnügen, daß die Obertöne temperiert und nicht rein sind, was den Grad der Verschmelzung, insbesondere bei der Terz, beeinträchtigt, während die Oktaven natürlich sowieso harmonisch liegen. Die Obertöne werden von Zügen eingeschaltet, die sich über dem oberen Manual befinden. Abb. 12 gibt ein Bild wieder,

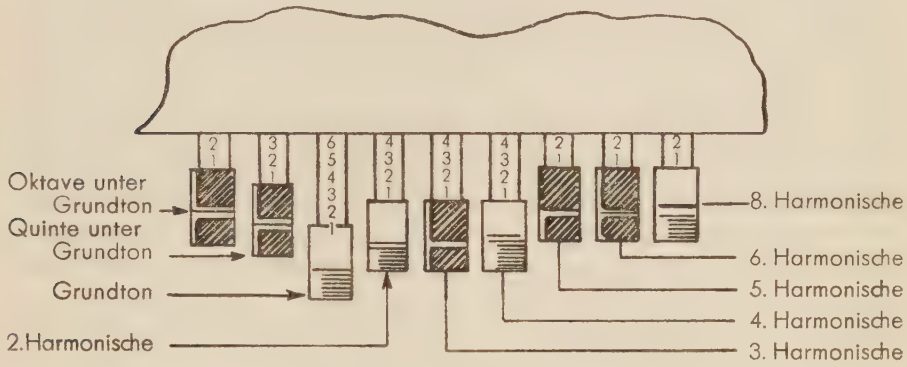


Abb. 12
Registerzüge (Obertoneinstellung) der Hammond-Orgel

das wie Abb. 11 von der Hammond-Company freundlichst zur Verfügung gestellt wurde. Aus ihm wird ersichtlich, in welch eleganter Weise der Organist nach Wunsch Obertöne einstellen kann. Vorgesehen sind, wie man sieht, Züge für den Grundton, den 2. Teilton (Oktave: 4′), den 3. Teilton (Duodezime: $2^2/_3$′), den 4. Teilton (Doppeloktave: 2′), den 5. Teilton (Terz über der Doppeloktave: $1^3/_5$′), den 6. Teilton (Quinte über der Doppeloktave: $1^1/_3$′) und den 8. Teilton (Oktave über der Doppeloktave: 1′). Daneben ist es möglich, die Oktave unter dem Grundton, den 16′ und den $10^2/_3$′ einzustellen, die zusammen akustisch den 32′ ergeben. Je weiter die Züge herausgezogen werden, um so lauter erklingt der Ton. Die Steigerung erfolgt in acht Stufen, bei ganz hereingeschobenem Zug ist der betreffende Teilton abgeschaltet. Man kann sich vorstellen, daß auf diese Weise alle natürlichen Klänge mit einer ähnlichen Anzahl von Obertönen reproduziert werden können. So zeigt Tabelle 1 drei Beispiele, wie man die angegebenen Klänge durch verschiedene Stellungen der Züge herstellen kann.

Tabelle 1

Teilton	Streicher	Prinzipal	Klarinette
1.	Stufen: 1	7	6
2.	4	7	4
3.	5	5	7
4.	5	5	0
5.	5	2	5
6.	5	2	2
8.	5	0	0

Daneben gibt es noch zwölf feste Kombinationen, welche vor der Lieferung von der Firma nach den Erfahrungen von Organisten bezüglich vielfach benötigter Klangkombinationen eingestellt werden. Bei größeren Modellen kann man eine hellglänzende, obertonreiche Pedalsolostimme hinzuziehen, was für viele Zwecke erwünscht ist. Der Tremulant liefert eine periodische Amplitudenmodulation, während das Vibrato auf einer Frequenzänderung beruht, welche elektrisch durch Phasenmodulation hervorgerufen wird. Beide Hilfseinrichtungen lassen sich in ihrer Stärke und Schnelligkeit verändern. Bei Betätigung des Registers „Chorus" wird ein besonderer Generator eingeschaltet, der in wirkungsvoller Weise den akustischen Effekt der Pfeifenorgel nachbildet, welcher durch das Tönen mehrerer Teiltöne geringer Frequenzdifferenz zustande kommt. Bei der Hammond-Orgel sind dafür doppelte Tonräder mit geringen Unterschieden der Zahnung vorgesehen. Die in den Spulen induzierten Spannungen werden zu denen der Hauptgeneratoren addiert, woraus sich der sehr wirkungsvolle Choreffekt erklärt. (Man denke an die ähnliche Wirkung der drei Saiten, die zu einer Taste des Klaviers gehören.) Selbstverständlich besitzt das Instrument einen Schwelltritt für die Register des 2. Manuals (des Schwellwerks), welcher die Lautstärke kontinuierlich zu regeln erlaubt. Es sind aber auch feste Lautstärkeeinstellungen vorhanden, die dem Organisten u. a. erlauben, zu Übungszwecken mit äußerst geringer Lautstärke zu spielen. Der Spieltisch der Orgel ist dem einer elektrisch gesteuerten Pfeifenorgel völlig gleich, wenn man von der besonderen Anlage der oben beschriebenen Teiltonregisterzüge absieht. Außer den großen, für Kirchen oder Konzertsäle bestimmten Orgeltypen stellt die Firma eine Reihe von sog. Spinettmodellen her, die sich besonders für das Haus eignen. Die zugehörigen Kraftverstärker und Lautsprecheranlagen sind jeweils dem Zwecke entsprechend dimensioniert.

Natürlich ist es auch möglich, den elektro-statischen Effekt für eine Sirenenanordnung[1] zu benutzen, doch ist bisher kein Instrument dieser Art auf dem Markt erschienen. Wir verlassen daher die el. M. der Gruppe c) und besprechen nunmehr diejenigen Instrumente, die ohne jede mechanische Generatoren auf rein elektronischer Grundlage arbeiten. Wir stellen uns einen normalen elektri-

[1] E. L. Kent, Zs.: Journal of the Acoustical Society of America, Bd. XI (1939/40) S. 352; K. H. Reiss, Instrumentenbau-Zs., Bd. V (1951), S. 149.

schen Schwingkreis vor (Abb. 13), welcher eine sich aus der Spulenindukti vität L und der Kondensator-Kapazität C ergebende Eigenfrequenz f (Hz)

$$f = \frac{10^3}{2\pi}\sqrt{\frac{1}{LC}}$$

besitzt (L in Hy; C in μF). R bedeutet den Ohmschen Widerstand der Spule, welcher die Dämpfung des Kreises bestimmt. Um in einem solchen Schwingkreis stationäre Schwingungen zu erregen, braucht man eine Entdämpfung, die so viel Schwingungsenergie zuführt, daß die Schwingungen aufrechterhalten werden. Man kann dies durch eine Elektronenröhre nach Schaltung Abb. 14 tun, in deren Anodenkreis die verstärkte Eigenfrequenz auftritt. Man koppelt beispielsweise induktiv so auf den Gitterkreis, daß die Gleichphasigkeit der Erregung gewahrt ist. Durch entsprechende Wahl von C und L gelingt es, alle Frequenzen des Hörbereichs auf solche Weise zu erzeugen. Der Oberwellengehalt bei A richtet sich nach dem Aussteuerbereich der Röhre und dem Grade der Ankopplung. Bei Übersteuerung der Röhre entsteht eine Reihe von Obertönen, welche eventuell musikalisch zu verwerten sind.

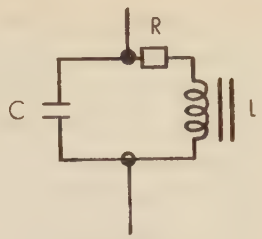


Abb. 13
Schema des durch R gedämpften Parallelresonanzkreises

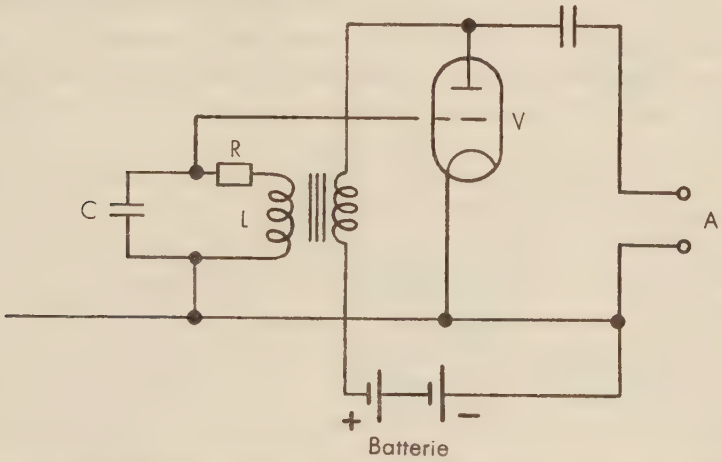


Abb. 14 Schema des durch eine Verstärkerröhre V entdämpften Resonanzkreises

Wenn man zwei Generatoren der Abb. 14 benutzt, von denen der eine z. B. 200000 Hz, der andere 200200 Hz erzeugt, so kann man durch lose Ankopplung, Gleichrichtung und Siebung die Differenzfrequenz von 200 Hz getrennt gewinnen; ein Verfahren, das bei den Schwebungssummern angewandt wird, das aber seinerzeit in Gestalt des Thereminschen „Ätherwelleninstruments“[1]

[1] E. Gronwald, Zs. Funk (1935), S. 793.

einige Bedeutung erlangte. Man hat bei dieser Methode den Vorteil, daß kleine Kapazitätsänderungen bereits eine größere Frequenzänderung hervorrufen, was bei dem Generator der Abb. 14 nicht der Fall ist. Bei dem Gerät von Theremin genügte bereits die Annäherung der geerdeten Hand an eine Art Antennenstab, um die Frequenz des einen Generators zu verstimmen.

Sehr stabile Frequenzen ohne Oberwellen liefern die sog. RC-Generatoren [1], während stark oberwellenhaltige Schwingungen durch Multivibratorschaltungen [2] gewonnen werden können. Man kann freilich in Anlehnung an die Pfeifenorgel für jedes Register eine Reihe von Generatoren vorsehen, deren Zahl der der Tasten entspricht. Dies wurde auch versucht, beispielsweise bei der elektronischen Orgel von P. Givelet und E. Coupleux [3], die 400 Rückkopplungsgeneratoren bei drei Manualen und Pedal und 76 Registern besaß. Dies bedeutet aber einen außerordentlichen Aufwand. Man hat sich daher bald überlegt, ob man nicht mit weniger großen Kosten ähnliches erreichen könnte und ist darauf verfallen, Steuergeneratoren für die zwölf Töne der höchsten Oktave zu benutzen und die tieferen Klänge durch Generatoren, welche im Oktavabstand von jenen mitgenommen werden, zu erzeugen. Man spart dadurch die Frequenzstabilisierung der einzelnen Generatoren und stellt nur die Frequenz der höchsten Generatoren nach dem temperierten System genau ein. Die einzelnen Generatoren liefern obertonarme Schwingungen; man kombiniert sie mit den entsprechenden Aliquotlagen und kann dadurch die stationären Klangfarben der Pfeifenorgel nachahmen. Nach diesem Grundschema arbeitet die deutsche „Polychord-Orgel" des Apparatewerks Bayern in Dachau [4], deren ganz normale Spieltischanlagen bei dem Kirchenmodell die Registerzüge der Tabelle 2 besitzen:

Tabelle 2

1. Manual	2. Manual	Pedal
Quintatön 16′	Hornprinzipal 8′	Prinzipalbaß 16′
Prinzipal 8′	Quintatön 8′	Zartbaß 16′
Gedackt 8′	Rohrgedackt 8′	Oktavbaß 8′
Oktave 4′	Prästant 4′	Quintade 4′
Rohrflöte 4′	Blockflöte 4′	Nachthorn 4′
Quinte $2^2/_3$′	Sesquialter 2f	Bauernflöte 2′
Superoktave 2′	Nasat $2^2/_3$′	Rauschpfeife 4′4f
Waldflöte 2′	Nachthorn 2′	Pedalmixtur 1′3f
Terz $1^3/_5$′	Terzflöte $1^3/_5$′	Klarinette 8′
Mixtur 1′3f	Weitquinte $1^1/_3$′	Pedalkoppel I/P
Kornett 8′5f	Sifflöte 1′	
Trompete 8′	Mixtur 1′4f	3 Jalousieschweller
	Schalmey-Oboe 8′	Tremolo
	Klarinette 8′	Fernwerk

[1] W. Zaiser, Elektr. Nachrichtentechnik [E.N.T.], Bd. XIX (1942), S. 228.
[2] R. Theile, Funktechnische Monatshefte (1941), S. 171.
[3] A. J. Givelet, Bulletin soc. franc. électr. (5), Bd. X, (1940), S. 447.
[4] H. Bode, Funkschau, Bd. XXIV (1952), S. 138; W. Kwasnik, Instrumentenbau-Zs., Bd. VIII (1954), S. 278, u. Bd. IX (1955), S. 179.

Die Disposition zeigt typisch barocke Bezeichnungen und ist dadurch den Wünschen der modernen deutschen Organisten angepaßt. Auf eine Mischmöglichkeit der Obertöne durch den Spieler hat man verzichtet und bietet ihm fest eingestellte Klangspektren gewohnter Klangfarbe an. Die Teiltöne werden wieder nach dem Multiplexsystem den Generatoren der Tonskala entnommen, infolgedessen ergeben sich Schwierigkeiten der Verschmelzung bei den besonders stark von der reinen Stimmung abweichenden Aliquoten, z. B. den $1^3/_5'$. Weniger auffallend ist die Störung bei den Quinten $2^2/_3'$ und $1^1/_3'$, fehlerlos natürlich bei den Oktaven 4′, 2′, 1′ usw. Besonders zu begrüßen ist die Einführung von Mixturchören, welche eine formantähnliche Aufhellung im Orgel-eigentümlichen Sinne bringt. Hervorzuheben ist auch die völlige Unempfindlichkeit gegen Temperatur- und Feuchtigkeitsänderungen und die gute Stimmhaltung. Leicht kann die Temperierung der ganzen Orgel durch Nachstimmen der obersten Oktave korrigiert werden, wobei noch hinzukommt, daß durch eine einzige Stellschraube die ganze Skala herauf- oder heruntergesetzt werden kann, um die Stimmlage an die anderer Instrumente anzupassen. Auch hier kann die Lautstärke des ganzen Instruments so weit heruntergeregelt werden, daß stundenlanges Üben ohne Störung der Hausgenossen möglich ist.

Auch die Connsonata-Orgel der amerikanischen Firma C. G. Conn[1] besitzt einen vollständigen Spieltisch mit zwei Manualen, Pedal und Registerzügen. Sie hat zum Unterschied gegen das vorgenannte el. M. bei jeder Taste einen selbständigen elektronischen Generator, bestehend aus einem Rohr in Rückkopplungsschaltung nach Abb. 14, allerdings in der etwas abgewandelten Form der Dreipunktschaltung nach Hartley. Diese Generatoren erzeugen gleichzeitig oberwellen-arme und -reiche Schwingungen, die an einem in der Kathodenzuführung liegenden Übertrager abgenommen werden. Bemerkenswert ist bei diesem Instrument, daß erst beim Anschlag der jeweilige Generator zu schwingen anfängt, indem die stark negative Gittervorspannung heruntergesetzt wird. Dadurch gibt es wirkliche Einschwingvorgänge. Die Kippschwingung wird durch Formantfilter gesiebt, so daß den natürlichen Klängen ähnliche entstehen. Eine solche Orgel besitzt 166 Generatoren, davon 61 für das Hauptwerk, 73 für das Schwellwerk und 32 für das Pedal. Die Disposition des Modells 2C2 (Kirchen- und Konzertmodell) mit den Hilfszügen ist in Tabelle 3 gezeigt.

Tabelle 3

Pedal:	2. Manual (Schwellwerk):	General:
1. Major Baß	7. Swell 16′	21. Tremolo-Light
2. Gedackt	8. Swell Unison Off (8′)	22. Tremolo-Medium
3. Bourdon	9. Swell 4′	23. Tremolo-Heavy

[1] C. G. Conn Ltd., Elkhart, Indiana USA; E. L. Kent, Journal of the Acoustical Society of America, Bd. XIX (1947), S. 289.

Pedal:	2. Manual (Schwellwerk):	
4. Dulciana 5. Great to Pedal 8′ 6. Swell to Pedal 8′	10. Swell $2^2/_3$′ 11. Swell 2′ 12. Swell $1^3/_5$′ 13. Geigen Diapason 14. Gedackt 15. Harmonic Flute 16. Echo-Salicional 17. Viola da Gamba 18. Vox humana 19. Oboe 20. Swell Tremolo Off	
Great:		
24. Great Tremolo Off 25. Open Diapason 26. Melodia 27. Gross Flute 28. Dulciana 29. Gamba 30. Trompet 31. Great Unison Off (8′)	32. Great 4′ 33. Swell to Great 16′ 34. Swell to Great 8′ 35. Swell to Great 4′ 36. Swell to Great 2′ 37. Echo 38. Echo and Main	

Die Stimmenauswahl zeigt, daß wir es auch hier mit einem Instrument des Stiles der Orchester-Orgel zu tun haben, wie es in den USA noch weit verbreitet und beliebt ist.

Es gibt gerade in Amerika noch eine ganze Reihe von Firmen, welche sich mit der Herstellung el. M., speziell Orgeln, ähnlicher Arbeitsweise befassen. So wurde von einem großen 4-manualigen Werk in St. Louis/Missouri berichtet, das von der Firma Allen [1] erstellt wurde. Es arbeitet ebenfalls mit rückgekoppelten Röhren-Generatoren und hat eine Disposition, welche auch Mixturen und Aliquote enthält. In Deutschland erlangte seinerzeit eine größere elektronische Orgel, die sog. Glimmröhren-Orgel von O. Vierling [2] Bedeutung, welche die Kippschwingungen dieser Generatoren zur Klangerzeugung verwendete. Wegen der schwierigen Stimmhaltung dieses Verfahrens ist aber dies Prinzip nicht mehr für Orgeln angewendet worden.

Es hat indessen bei dem sog. Trautonium [3] noch heute Bedeutung. Zum Unterschied gegen die vorher genannten el. M. ist es als Melodieinstrument gedacht; durch eine Erweiterung durch O. Sala aber neuerdings in der Lage, mehrstimmige Tonfolgen hervorzubringen. Die Grundschaltung zeigt Abb. 15.

---

[1] Nach W. Kwasnik, Instrumentenbau-Zs., Bd. IX (1955), S. 179.

[2] O. Vierling, *Glimmlampen-Orgel,* Dralowid-Nachr. Bd. X (1936), S. 67.

[3] O. Sala in *Klangstruktur der Musik,* Berlin (1955), S. 91; ders. in Zs.: Frequenz, Bd. II (1948), S. 315; Bd. III (1949), S. 13; ders. in Zs.: Physikalische Blätter Bd. VI (1950), S. 390.

Die Triode V dient als Ladewiderstand für den Kondensator C. Wenn die Zündspannung der Glimmröhre G erreicht ist, entläd sich der Kondensator durch die Röhre G und die Aufladung beginnt von Neuem. Die Größe des Innenwiderstandes der Triode läßt sich durch Veränderung der Gittervorspannung regeln. Dazu dient das Bandmanual, mit dem man durch Fingerdruck (wie bei einer Geige) auf dem Potentiometerwiderstand R verschiedene Spannungen abgreifen kann. Dadurch ändert man die Aufladezeit des Kondensators C und man bekommt durch periodische Auf- und Entladung die sog. Kippspannungen (Abb. 17), die man bei A abgreifen kann.

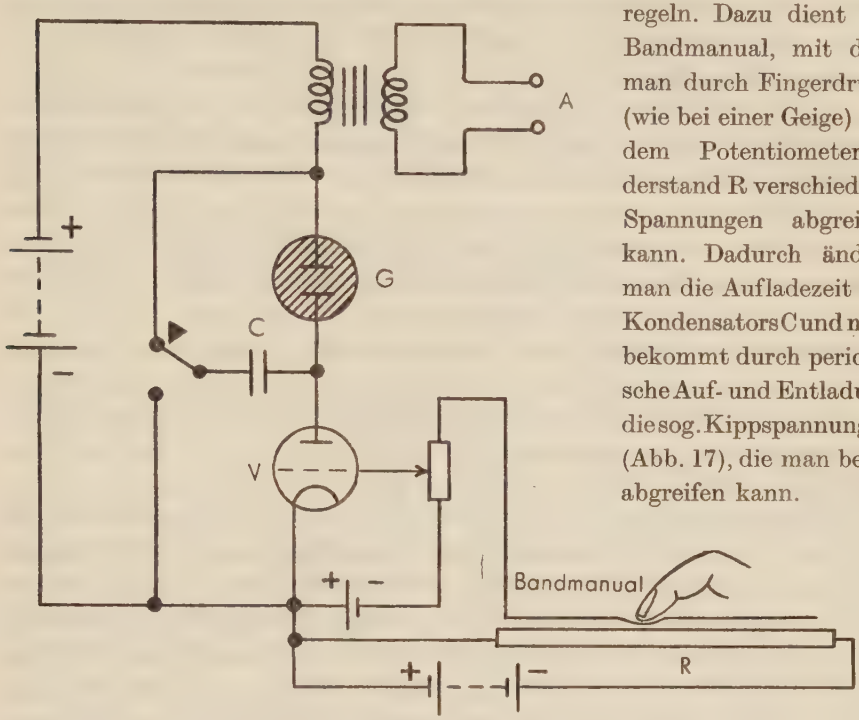


Abb. 15 Prinzipschaltung des Trautoniums

Bei Analyse der gezeigten Kurvenzüge ermittelt man, daß bei diesen der Grundton der stärkste Teilton ist und die höheren Teiltöne mit wachsender Ordnungszahl schwächer werden. Die auf solche Weise erzeugten Klänge sind obertonreich, aber für alle Grundfrequenzen von derselben Zusammensetzung. Ein el. M. dieser Art würde in allen Tonlagen praktisch gleich klingen. Wesentlich für die Wirkungsweise ist daher die nachträgliche Filterung der Kippschwingungen durch elektrische Resonanzsiebe, welche bestimmte Gruppen von Teiltönen je nach Frequenzlage und Dämpfung hervorheben, wodurch eine weitgehende Ähnlichkeit mit Instrumental- bzw. Vokalklangfarben erreicht wird. Die Anordnung findet ihr mechanisches Analogon in der menschlichen Stimme. Die Stimmbänder erzeugen einen obertonreichen Klang verschiedener Grundfrequenz (je nach ihrer Anspannung), aus welchem durch die Hohlräume der Mundhöhle gewisse Frequenzbereiche ausgefiltert werden, wodurch gewisse Gruppen von Teiltönen verstärkt werden. So wirkt das Trautonium von allen besprochenen vielleicht am natürlichsten, zumal in Verbindung mit dem

Bandmanual noch eine Lautstärkeregelung steht: Mit der Wahl der Stelle, wo der Finger auf das Band drückt, wird die Frequenz der Schwingung festgelegt. Der Klang wird aber erst dann hörbar, wenn bei weiterem Drücken ein die Lautstärke regelnder Widerstand ausgeschaltet wird. Je nach Schnelligkeit der Fingerbewegung können langsam anschwellende oder auch plötzlich einsetzende Klänge erzielt werden. Dadurch wirken die Klangeinsätze wie angeblasen, gestrichen oder geschlagen.

O. Sala hat vor einigen Jahren dieses Instrument zu dem sog. Mixturtrautonium erweitert, indem er zusätzlich vier Kippgeneratoren vorsah, welche bei der halben, drittel usw. Frequenz arbeiten, aber von der Grundkippschwingung durch enge Kopplung mitgenommen werden. Diese subharmonischen Frequenzen liefern eine zwangsläufige akkordische Begleitung und können wahlweise oder zusammen mit der Melodiestimme mitlaufen. Es ergeben sich dadurch neuartige höchst interessante Möglichkeiten der Stimmführung, die von zeitgenössischen Komponisten bereits verwertet wurden. Seiner Natur nach kann das Trautonium als Soloinstrument, wie auch durch Vereinigung mit anderen gleichartigen Instrumenten, streichquartettähnlich o. dgl. verwendet werden. Ein Gerät dieser Art ist auch schon mit zwei Generatoren und Bandmanualen ausgestattet worden, so daß zweistimmig gespielt werden konnte.

Als interessante Kombination von Instrumenten der Gruppe a und c ist die Multimonika von Hohner anzusehen. Bei diesem Instrument bedient man mit einem unteren Manual ein Akkordeon, das in üblicher Weise Zungenstimmen enthält, welche von einem elektr. Gebläse betrieben werden. Diese Tastenreihe erlaubt naturgemäß mehrstimmiges Spiel. Mit dem oberen Manual wird dagegen ein rein elektronischer Tongenerator in Rückkopplungsschaltung gesteuert, wodurch einstimmig in verschiedenen Klangfarben unter Begleitung durch das untere Manual musiziert werden kann.

Neben den genannten el. M. sind noch viele andere auf den gleichen oder ähnlichen Grundlagen arbeitende auf dem Markt erschienen. Aus der Reihe der zur Gruppe c gehörenden Instrumente, die einstimmig mit normalen Klavier- bzw. Akkordeontasten arbeiten, soll noch das Elektronium (ebenfalls von Hohner) erwähnt werden. Bei diesem el. M. ist der Generator in ein Akkordeongehäuse eingebaut. Die Balgbewegung wird dazu benutzt, um die Lautstärke der Klänge zu regeln.

IV. Beurteilung der klanglichen Möglichkeiten der elektronischen Musikinstrumente

a) Stationäre Vorgänge

Wir wollen nunmehr versuchen, eine Abschätzung der musikalisch-akustischen Leistungsfähigkeit der el. M. durchzuführen, indem wir sie in Beziehung zu den traditionellen Instrumenten setzen, wobei wir nicht aus dem Auge lassen

wollen, daß el. M. nicht nur zur Imitation altbekannter Klangwirkungen dienen sollen, sondern neuartige spezifische Eigenschaften besitzen, welche sich vor allem den modernen Komponisten anbieten. Wir wollen in zwei Abschnitten vorgehen, indem wir zunächst die stationären, danach die nichtstationären, also die Einschwingvorgänge, behandeln.

Grundsätzlich bestehen Klänge aus harmonischen Teilschwingungen, bei denen also die Frequenzen der Teiltöne im Verhältnis der ganzen Zahlen 1:1, 1:2, 1:3 usw. stehen. Hat der Grundton die Frequenz 65 Hz (Hz = Anzahl der Schwingungen pro sec), dann hat der Oktavteilton die Frequenz 130 Hz, der Duodezimenteilton die Frequenz 195 Hz usw., so wie es Abb. 16 veranschaulicht.

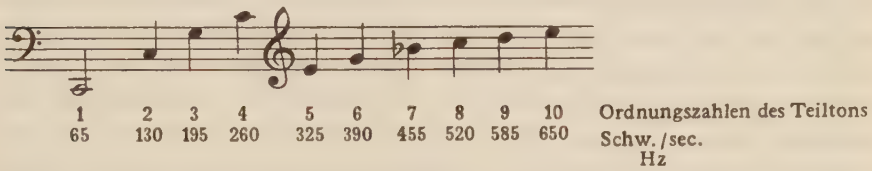


Abb. 16 Die harmonischen Teiltöne bis zur 10. Ordnung eines Klanges mit dem Grundton C = 65 Hz.

Das el. M. ist seiner Natur nach in der Lage, derartige Klänge zu erzeugen. Entweder es produziert selbst reine Töne und setzt diese synthetisch zu Klängen zusammen, oder es werden von vornherein obertonreiche Schwingungen hervorgebracht, welche die harmonische Folge von Teiltönen enthalten. Durch Filterung können gewisse Teiltöne unterdrückt oder hervorgehoben werden. Außerdem können durch Übersteuerungseffekte die geraden Teiltöne geschwächt werden, so daß die ungeraden, ähnlich wie es bei gedeckten Pfeifen der Fall ist, überwiegen. Man ist auch in der Lage, durch Kombination mit frequenzmäßig entsprechend liegenden Generatoren Mixturen und andere gemischte Stimmen nachzubilden. Grundsätzlich ist es möglich, auf elektronischem Wege jedes überhaupt denkbare Spektrum mit beliebigen Amplitudenverhältnissen der Teiltöne herzustellen. Der Ausbildung stationärer Schallvorgänge sind überhaupt keine Grenzen gesetzt. Darin ist eingeschlossen, daß das el. M. diese Klänge praktisch mit beliebiger Lautstärke erzeugen kann. Lautstärkeregler gestatten, das Instrument in einem „pianissimo" erklingen zu lassen, wie es von keinem anderen Instrument zu hören ist. Andererseits kann man durch Einsatz genügend leistungsfähiger Kraftverstärker und Lautsprecher die Klänge lauter tönen lassen als dies einem überlieferten Instrument möglich ist. Durch Einsatz mehrerer verteilter Lautsprecher können große Flächen beschallt werden, wodurch das el. M. besonders geeignet für den Einsatz bei großen Versammlungen im Freien wird.

Die Anwesenheit von unharmonischen Teiltönen im Klang (also z. B. dem 4,2-, 7,7- usw. fachen der Grundfrequenz) stört den kontinuierlichen Ablauf harmonischer Schwingungen. Die einzelnen Perioden des Schwingungsverlaufs

(Oszillogramms) sind in solchen Fällen nicht mehr deckungsgleich. Streng genommen ist auch der Klavierklang nicht harmonisch, weil die Amplituden der Teiltöne mit der Zeit von Periode zu Periode kleiner werden. Die Fourieranalyse gedämpfter Schwingungen liefert bekanntlich außer den harmonischen Partialschwingungen unharmonische Seitenbänder. Abgesehen davon werden vor allem bei den Baßsaiten des Klaviers unharmonische Komponenten gemessen, denn die dicken, dichtumsponnenen Saiten nähern sich in ihren akustischen Eigenschaften bereits denen des an zwei Enden eingespannten Stabes. Wollte man bei el. M., die nicht mit Saiten arbeiten, ähnliche Klangeffekte erzielen, so müßte man unharmonische Teiltöne einführen, was durch zusätzliche Generatoren geschehen könnte. Der streng periodische Ablauf einer Schwingung ist nämlich, wie wir weiter unten sehen werden, durchaus nicht der physiologisch wirksamste [1]. Geringe Störungen des Schwingungsablaufs sind sogar erwünscht, sofern ihre Größe ein gewisses Maß nicht überschreitet. Der langausgehaltene Klang mit völlig reinen Obertönen wirkt eintönig. Er belebt sich sofort dann, wenn er nach kurzer Zeit durch Klänge anderer Grundtöne abgelöst wird. M. a. W.: schnelle Tonfolgen mit streng harmonischen Teiltönen wirken besser als langausgehaltene Klänge gleicher Zusammensetzung. Die Fourieranalyse solcher Schallvorgänge zeigt uns auch die Gründe dafür an. Kurz angestoßene Klänge haben ein um so breiteres Spektrum, je kürzer sie dauern. Neben den harmonisch liegenden Teiltönen erscheinen Nebenlinien, deren Amplitude umgekehrt proportional der Dauer des Tönens ist. Es ist daher gar kein Zufall, daß auf den el. M. meist mit extremer Schnelligkeit gespielt wird. Der Spieler sucht unbewußt die Gleichförmigkeit der Klänge durch erhöhte Lebendigkeit des Spiels auszugleichen.

Aber noch weitere Eigenschaften des mechanisch-akustischen Instruments wollen wir erwähnen, die in der Art des Anregungsmechanismus selbst begründet sind. So wird der Geigenklang durch das Geräusch des anstreichenden Bogens begleitet, zu dem Ton der Flöte tritt das Anblasgeräusch, dem Klang der Orgelpfeifen überlagert sich das Wirbelgeräusch am Oberlabium, das je nach der inneren Dämpfung des Pfeifenmaterials mehr oder weniger stark von der Wandung abgestrahlt wird. Solche Geräuschbeimischungen liefert das el. M. nicht. Da die Klangerzeugung bei ihm ohne Reibungsverluste, ohne mechanische Überwindung irgendwelcher Hemmungen vor sich geht, fehlen die vielerlei begleitenden zarten Geräuschanteile, welche zur Klangwirkung der überlieferten Musikinstrumente spezifisch beitragen. Diese Phänomene haben physikalisch bisher nur gelegentlich Beachtung gefunden; sie sind aber trotzdem bedeutsam und tragen dazu bei, eine persönliche Beziehung zwischen Spieler und Zuhörer herzustellen. Die bloße Lautstärkeerhöhung genügt nicht, um den Zuhörer von der Anspannung einer erhöhten Leistung zu überzeugen, er braucht

---

[1] S. dazu besonders F. Winckel, *Klangwelt unter der Lupe*, Berlin-Wunsiedel 1952.

die erwähnten Komponenten, um das Bewußtsein zu erhalten, daß hinter der Klangwirkung die menschliche Betätigung steht.

In der gleichen Richtung liegt die Erscheinung des Nachlassens des Winddrucks in der Tonkanzellenlade der Schleifladenorgel, wenn vollstimmig gespielt wird. Nach dem Anschlag entsteht eine Bebung: eine Frequenzmodulation[1]. Durch sie teilt sich dem Zuhörer unbewußt mit: jetzt ist das Höchste erreicht, noch größere Steigerungen sind unmöglich.

Ähnliche Eigenschaften hat das el. M. nicht. Wie wir sahen, sind keine wirklichen Lautstärkegrenzen nach oben vorhanden, es sei denn, daß die Verzerrungen bei ungenügender Dimensionierung des Verstärkers und Lautsprechers zu stark werden, oder daß die Schmerzgrenze des Zuhörers erreicht ist. Die Anstrengung des Spielers nimmt mit wachsender Lautstärke geradesowenig zu wie bei einer Pfeifenorgel mit elektrischer Traktur. Die enge Verbindung des Menschen mit seinem Instrument, die bei den Streichern, Bläsern, Klavierspielern u. ä. besteht, fehlt bei einem el. M. Der Spieler löst nur aus, er schaltet bereits vorhandene, laufende Schwingungen ein oder leitet durch den Tastenanschlag den selbständig ablaufenden Einschwingvorgang ein.

Als wesentliche Eigenschaften bei den stationären Klängen der überlieferten Instrumente sind demnach die Frequenz- und Amplitudenmodulationen anzusehen. Machen wir uns dies am Beispiel der Geige klar: Wenn man beim Spielen die Saiten mit dem Finger fest und starr auf das Griffbrett drückt, erregt man ein ganz definiertes Saitenstück zum Schwingen und bekommt konstante Grund- und Obertonfrequenzen. Solche Klänge wirken aber bei längerer Dauer einförmig und langweilig. Beim periodischen Hin- und Herkippen des Fingers wird die Saite etwas verkürzt und verlängert; wir bekommen dadurch Frequenzmodulationen, bei welchen die Tonhöhe des Grundtons und aller Obertöne hin- und herschwankt. Durch diese Frequenzänderungen werden die in der Frequenz festliegenden Resonanzen des Geigenkörpers mehr oder weniger stark angeregt. Wenn ein Teilton gerade mit der Resonanzfrequenz übereinstimmt, wird er stark abgestrahlt, liegt er daneben, ist seine Amplitude gering. Die periodische Frequenzänderung der Fingerbewegung wird also umgeformt in eine zusätzliche Amplitudenänderung im gleichen Rhythmus.

Wir weisen wieder auf das Trautonium hin, das wohl als einziges el. M. dem Spieler ähnliche Möglichkeiten bietet. Er kann durch entsprechende Fingerbewegung ein Vibrato erzeugen, er kann durch glissando einen Ton in den anderen frequenzmäßig ziehen und er kann durch größeren Druck des Fingers die Lautstärke vergrößern. Er ist dadurch in der Lage, nach seinem Willen Einfluß auf den Ablauf des stationären Geschehens auszuüben und laufend seine Tätig-

---

[1] Dazu W. Lottermoser in *Klangstruktur der Musik,* Berlin-Borsigwalde 1955. Vortragsreihe *Musik und Technik* des Außeninstituts der T. U. Berlin-Charlottenburg. In diesem Buch werden viele der angeschnittenen Fragen ausführlich behandelt.

keit nach dem Gehörten kontrollieren und nachregeln. Ähnliches ist auf einem elektronischen Tasteninstrument nicht annähernd zu erreichen. Das Vibrato wird dort eingestellt und kann nicht kurzfristig von Ton zu Ton in fließendem Übergang variiert werden. Glissando ist natürlich ebenfalls nicht möglich, nur die Lautstärke kann beispielsweise mit Schwelltritt laufend verändert werden.

Die Schnelligkeit des Vibrato bzw. Tremolowechsels sollte nicht höher als ca. zehnmal in der Sekunde betragen, anderenfalls wird die Modulation als Rauhigkeit empfunden. Aus dieser Eigenschaft unseres Gehörs erklärt sich auch, warum gewisse Schwebungen dieser Schnelligkeit, die auch als Modulation zu betrachten sind, erwünscht sind. Ein Klavier, das eben gestimmt wurde, klingt weniger angenehm als eines, bei welchem die Saiten eines Chores langsam untereinander schweben. Bei den Pfeifenorgeln schwankt wegen kleiner Frequenzdifferenzen die Schallstärke im ausgehaltenen Ton laufend, wegen der Vielzahl der beteiligten Pfeifen und Teiltöne nicht einmal regelmäßig. Auch dieser Effekt verleiht den Klängen einen ganz besonderen Reiz und nimmt ihnen jede ermüdende Gleichmäßigkeit.

Um die erwähnten, in musikalischer Hinsicht fühlbaren Nachteile der el. Generatoren zu vermeiden, haben el. M. zusätzliche Einrichtungen, um die Frequenz vibrato-ähnlich schwanken zu lassen. Man verwendet Phasenmodulationen, deren Wirkung ähnlich derjenigen des Tremulanten der Pfeifenorgel ist. Die Schwankung ist hier wie dort streng periodisch, also starr, obwohl die Schnelligkeit und der Frequenzhub vom Spieler eingestellt werden kann. Schwebungseffekte können durch mehrere Generatoren geringen Frequenzunterschieds hervorgerufen werden. Man erzielt dadurch den sog. Choreffekt, wie er bei der Hammond-Orgel beschrieben wurde und außerordentlich zur Belebung der Klänge beiträgt. Bei Verwendung des Multiplexsystems treten ähnliche Erscheinungen dann auf, wenn neben streng harmonischen Obertönen solche in temperierter Stimmung erklingen.

b) Einschwingvorgänge

Wenn wir beim Anhören von el. M. unsere Aufmerksamkeit besonders auf die Klangeinsätze richten, so werden wir bald feststellen, daß eigentlich nur zwei Arten zu unterscheiden sind; einmal die, welche mit einem leichten Einschaltknack beginnen, zweitens diejenigen, welche sich relativ langsam zur vollen Amplitude entwickeln. Rein gehörsmäßig läßt sich darüber aussagen, daß die erstgenannten Einschwingvorgänge ungewohnt sind, während die zweiten natürlicher klingen, beispielsweise an das Harmonium erinnern, bei dem sich die Teiltöne ebenfalls verhältnismäßig langsam entwickeln. Diese beiden Erscheinungen ergeben sich aus der Art, wie elektronische Generatoren in einfacher Weise eingeschaltet werden können. Der erste Vorgang ist ein reiner Einschaltvorgang. Er hat sein elektrisch-optisches Analogon im Einschalten einer Glühlampe im dunklen Zimmer. Hier wie dort wird ein laufender stationärer

Vorgang, die Wechselspannung, plötzlich mit voller Stärke wirksam. Kein Wunder, daß das Auge zunächst geblendet ist und das Ohr den mit voller Amplitude einwirkenden Reiz weniger günstig empfindet, als wenn das Licht oder der Ton langsam aufgeblendet wird. Physikalisch stellt der Einschaltvorgang ein Schallkontinuum, also ein Geräusch dar. Die Fourieranalyse zeigt, daß bei einem solchen die dicht aufeinanderfolgenden Teiltöne mit wachsender Frequenz f schwächer werden (Abb. 17). Die überlieferten Musikinstrumente können ihrer

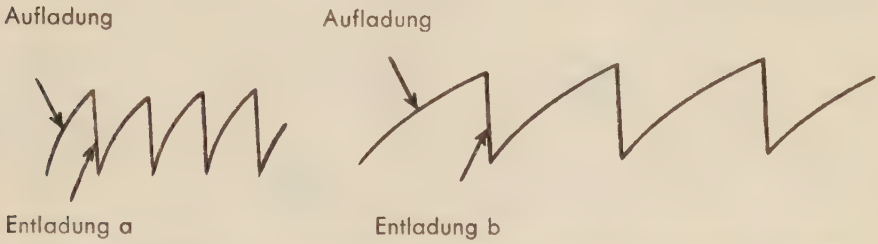


Abb. 17 Kippschwingungen. a) Kürzere Periode = schnellere Frequenz
b) Längere Periode = langsamere Frequenz

Natur nach derartige Klangeinsätze nicht liefern. Bei ihnen schwingen Resonanzsysteme mit verschiedenartiger Dämpfung ein. Meist erscheinen höherfrequente Komponenten zuerst, wenn zu deren Erregung weniger Energie notwendig ist (Orgelpfeifen!), während die tieferfrequenten, stationären später folgen. So erhält der natürliche Schallvorgang im Einsatz ton- oder geräuschähnliche Komponenten, die in wenigen hundertstel Sekunden an- und abklingen, wobei der gesamte Vorgang in irgendeiner Beziehung zum stationären steht. Er dauert bei tieffrequenten Klängen meist länger als bei höherfrequenten, außerdem laufen manche Komponenten im stationären Vorgang weiter, oder die Amplituden des Einschwingvorganges nehmen ab, während die des stationären Vorgangs gleichzeitig zunehmen. Beim Anschlag des Cembalos beispielsweise sind sofort hohe Frequenzen infolge des kurzzeitigen Anreißens der Saite vorhanden, die schneller abklingen als die tiefen. Durch diese bemerkenswerte Entwicklung der Teiltöne wird das Anschlagsmoment außerordentlich deutlich. Die Gründe, warum unser Gehör derartige Erscheinungen als angenehm und lebendig, warum es dagegen die bloßen Einschaltvorgänge als weniger reizvoll empfindet, sind nicht ohne weiteres anzugeben. Offenbar braucht das Ohr vor jedem stationären Klang eine gewisse Vorerregung, einen kurzen andersfrequenten Reiz besonderen zeitlichen Verlaufs, um den Beginn des Klanges aufzunehmen. Wahrscheinlich spielt dabei die Wechselbeziehung von Sprache und Gehör eine hervorragende Rolle, denn die Mannigfaltigkeit, mit der Vokale durch Konsonanten im Anlaut eingeleitet werden, ist außerordentlich groß. Man denke nur an die Silben pa ta ka oder ba da ga usw. Die Entwicklung der Frequenzkomponenten bei solchen Vorgängen konnte bereits früher durch Oktavsieboszillographie genau verfolgt werden. Mit der gleichen

Methode wurden auch die Einschwingvorgänge der el. M. untersucht, wobei die in Abb. 9 gezeigten zwei Typen in Erscheinung traten. Bei b) entsteht der Eindruck eines angehauchten Klanges, dessen Entwicklung irgendwie organischer als a) erscheint. Der Klangeinsatz b) ist trotzdem für schnelles Spiel wegen der relativ langsamen Entwicklung der Teiltöne und wegen des Fehlens von kurzzeitigen Impulsen, welche auf den Beginn der Tongebung aufmerksam machen, weniger geeignet.

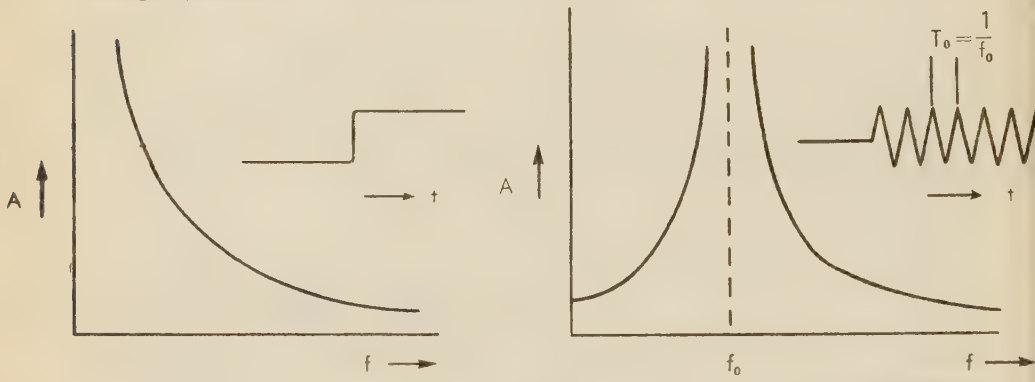


Abb. 18 a) Amplitudenspektrum der Einschaltfunktion b) Amplitudenschwingung einer plötzlich eintretenden Sinnesschwingung

nach F. Trendelenburg: Akustik, Berlin, Göttingen, Heidelberg 1950, S. 12/13.

Eine Ausnahme von den beiden geschilderten Typen bildet die oben beschriebene Connsonata-Orgel, weil bei ihr der zur Taste gehörende Röhrengenerator erst dann zu schwingen anfängt, wenn die Taste angeschlagen wird. Dadurch wird tatsächlich ein Einschwingen erreicht, dessen Art von der Dämpfung der Kreise und ihrer Eigenfrequenz abhängt. Leider war es nicht möglich, Tonbänder von diesem Instrument zu bekommen. Um die Wirkung verschiedener Einschwingvorgänge auf das Gehör näher kennenzulernen, wurden mit Hilfe des Schnittes von Magnettonbändern Untersuchungen durchgeführt, welche im folgenden näher beschrieben werden sollen. Zur Erleichterung der subjektiven Begutachtung durch Musiker wurde ein musikalisches Thema auf derart synthetische Weise nachgebildet, nämlich das aus der Kunst der Fuge von Joh. Seb. Bach (Abb. 19). Zunächst wurde die Tonfolge durch obertonfreie Sinusschwingungen dargestellt. Mit einem RC-Generator, der die Töne mit genügender Genauigkeit und Konstanz liefert, wurden Vorratsbandrollen mit den Frequenzen d′ = 293,7; a′ = 440; f′ = 349; cis′ 277; e′ = 329,6; f′ = 349 und g′ = 392 Hz angefertigt. Von diesen wurden verschiedene Stücke so abgeschnitten, daß bei einer Bandgeschwindigkeit von 38 cm/s (AW II-Magnetophon der AEG) die halben Noten durch 38 cm lange Stücke dargestellt wurden (= 1 sec), die Viertelnoten wurden 19 cm lang und die Achtelnoten 9,5 cm lang. Die entsprechenden Stücke werden daraufhin aneinandergeklebt und das ganze Band

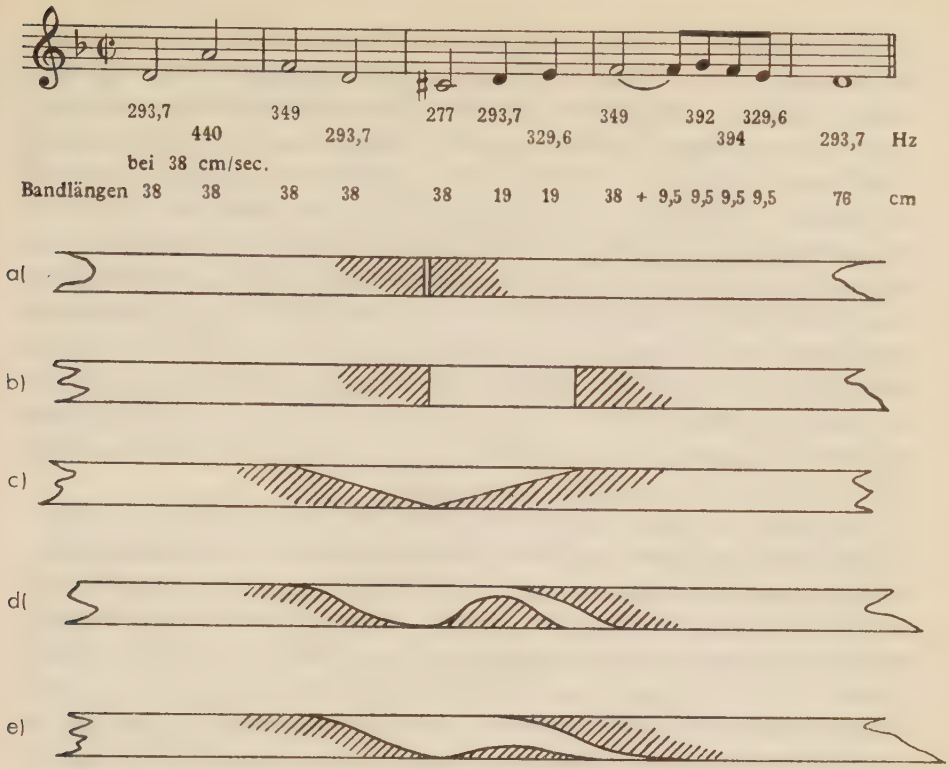


Abb. 19
Interpretation von Joh. Seb. Bach: Thema aus Kunst der Fuge, synthetisch durch Tonband-Zusammensetzung

wiedergegeben. Beim ersten Versuch a) fügen wir die Bandstücke nach ihrer Dauer rechteckig abgeschnitten möglichst fugenlos aneinander. Der Eindruck ist folgender: Mit leicht knackartigem Einsatz erscheint ein Ton nach dem anderen, so ähnlich, wie wir es bei einem el. M. gewohnt sind. Der ganze Ablauf wirkt starr, maschinenmäßig. Man merkt, die Tonfolge ist konstruktiv zusammengesetzt, ohne auf den Inhalt des Themas Rücksicht zu nehmen. Jedes andere Motiv könnte geradeso mit der gleichen Kälte wiedergegeben werden, d. h. die Aussage des Komponisten wird nicht sinngemäß interpretiert. Die Artikulation fehlt.

An diesem Eindruck ändert sich nichts, wenn bei dem zweiten Versuch b) von jedem Bandstück eine Länge von $^1/_{20}$ sec Dauer abgeschnitten wird und diese Pause durch Leerband ersetzt wird. Dies hat den Zweck, dem Spiel auf einer elektronischen Orgel möglichst nahezukommen, denn durch den Tastenfall kommt, wie die von Schallplatten ausgewerteten Oszillogramme zeigten, eine Aneinanderreihung der Töne ohne Lücken nicht vor. In der Tat ähnelt die Wiedergabe dieser Tonfolge vollständig der auf einer elektronischen Orgel. Auch hier bleibt die Wiedergabe durch ihre völlige Gleichmäßigkeit ohne Beziehung auf das Thema.

Im nächsten Fall c) wurden wieder ganze Stücklängen verwendet, die Bandanfänge aber auf einer Länge von $^1/_{20}$ sec schräg abgeschnitten. Man bekommt dadurch knackfreie, sanfte Klangeinsätze, die auf viele Menschen wesentlich angenehmer wirken als die vorigen. Die Einsatzmomente werden sogar noch etwas unmerklicher, wenn die Bandanfänge statt schräg s-förmig [wie bei d)] geschnitten werden, doch ist der Unterschied nicht wesentlich. Jedenfalls entspricht dieser Anfang eher dem Gewöhnten, allerdings mit der oben erwähnten Einschränkung, daß auch hier jede Artikulation fehlt. Längeres Spiel mit diesen immer gleich weichen Klanganfängen wirkt ausdruckslos. Es gelingt nicht, vor allem bei mehrstimmigem Spiel, eine lebendige Zeichnung der Einzelstimmen auszuführen, ganz besonders dann, wenn ein zusätzlicher Nachhall eine Verwaschung von Klanganfang und -ende hervorruft. Es ist aber zuzugestehen, daß solche Vorgänge zur Wiedergabe von langsam getragener Musik, insbesondere zur Begleitung von Chören geeignet sind.

Eine Akzentuierung der Klanganfänge wird nur durch die oben erwähnten lautähnlichen Ton- oder Geräuschkomponenten erreicht. Um solche nachzubilden, wurden die Bandenden wieder s-förmig abgeschnitten (um keine zusätzlichen Geräuschkomponenten zu erhalten), außerdem aber durch Filterung eines kontinuierlichen Rauschspektrums Vorläufergeräusche von Terzbreite im Frequenzverhältnis vom $1^1/_2$- oder 2fachen der Grundfrequenz mit an- und abklingender Amplitude aufgeklebt [d) u. e)]. Obwohl die Zusammenstellung so getroffen wurde, daß im Oszillogramm keine Abweichungen von denen bei Orgelpfeifen erkannt werden konnten, war die Wirkung der Synthese völlig unbefriedigend. Das Vorläufergeräusch, dessen Frequenz, Amplitude und Dauer mehrfach variiert wurde, verschmolz überhaupt nicht mit dem folgenden Klang, sondern stand ohne Bezug neben ihm. Auch tonähnliche Vorläufer wurden versucht, waren aber ebenfalls nicht befriedigend. Es wird daraus geschlossen, daß eine Angleichung der el. M. an die überlieferten Instrumente hinsichtlich der Klangeinsätze außerordentlich schwierig zu erreichen ist. Eine organische Entwicklung der Einschwingvorgänge und Ablösung durch die stationären, ähnlich der natürlichen Artikulation, ist mit elektronischen Hilfsmitteln vermutlich nur mit einem sehr erheblichen, apparativen Aufwand zu erreichen, der die Rentabilität des Verfahrens in Frage stellt.

Die weiteren Versuche erstreckten sich auf den Ersatz der Sinustöne durch Klänge, hatten also im wesentlichen eine Änderung der stationären Vorgänge zur Folge. Zu dem Zweck wurden Kippschwingungen mit den Grundfrequenzen der oben genannten Tonfolge synchronisiert und wieder Bandstücke der verschiedenen Längen hergestellt. Ihre Enden wurden schräg abgeschnitten. Die reinen Kippschwingungen wirkten scharf trompetenartig, natürlich wesentlich ausdrucksvoller als die Sinustöne. Die Abschrägung verursachte den Eindruck des Anblasens, doch störte die vollständige Gleichmäßigkeit der Teiltonzusammensetzung bei allen Tönen. Eine wesentliche Verbesserung wurde dadurch er-

zielt, daß ähnlich wie bei dem Trautonium die Kippschwingungen auf einen elektrischen Schwingkreis bestimmter Dämpfung gegeben wurde, dessen Eigenfrequenz sich bei 1000 Hz befand. Die Wiedergabe der Tonfolge war erwartungsgemäß die angenehmste von allen. Die schräg geschnittenen Anfänge bewirkten die Empfindung angeblasener Klänge, das mit Formant versehene Teiltonspektrum verursachte den Eindruck eines Waldhornklanges mit deutlichem a-Charakter. Der einzige Mangel beruhte auch hier in der Gleichförmigkeit der Tongebung. Der stationäre Klang war in Ordnung, allein die fehlende Artikulation durch den natürlichen Ansatz des Bläsers verhinderte eine stärkere Lebendigkeit des Spieles.

Dasselbe Bach-Thema wurde zum Vergleich anschließend noch durch Orgelpfeifen und Streichinstrumente wiedergegeben, wodurch die obige Beurteilung bestätigt wurde.

V. Schlußfolgerungen

Das el. M. unterscheidet sich von dem überkommenen mechanisch-akustischen Musikinstrument dadurch, daß bei ihm organische, der Sprach- und Gesangsartikulation ähnliche Schallvorgänge, insbesondere Klangeinsätze, fehlen. Die Tongebung des el. M. ist gemäß seiner Arbeitsweise weniger den natürlichen Vorgängen entsprechend, doch ist nicht zu verkennen, daß Möglichkeiten vorhanden sind, um ihm Eigenschaften zu verleihen, durch welche eine Annäherung an die herkömmlichen Instrumente zu erreichen ist. Soweit das el. M. nach dem jetzigen Stand der Technik die akustischen Eigenschaften der überlieferten Instrumente hinsichtlich der Einschwingvorgänge und der Modulationen nicht besitzt, sollte man davon absehen, es zu Aufgaben heranzuziehen, denen es nicht gewachsen ist. Es kann in solchen Fällen nur Notbehelf sein. Ganz anders liegen die Verhältnisse, wenn ein moderner Komponist eigens für das el. M. schreibt und seine Mitwirkung fordert, denn dann werden die spezifischen Eigenschaften des el. M. bereits in der Partitur berücksichtigt.

Der bekannte Physiker A. H. Compton hat vor einiger Zeit einmal gesagt: „Wo man sich die Technik dienstbar macht, vollzieht sich nicht nur biologisch, sondern auch geistig und seelisch eine gesunde Höherentwicklung.“ Wenn wir in unserem Zusammenhang die Betonung auf den Ausdruck „dienstbar“ legen, so müssen wir feststellen, daß die Bereitschaft, dienstbar zu sein, noch vielen el. M. fehlt. Dienstbar machen kann sich der Spieler ein Instrument nur dann, wenn es seinen natürlichen Anforderungen entsprechend natürlich reagiert. Trotzdem wollen wir anerkennen, daß in der relativ kurzen Zeit, seit es el. M. gibt, mühevollste und erfolgreiche Arbeit geleistet worden ist, und daß alle Anzeichen dafür sprechen, daß sich das el. M. einen ihm gebührenden Platz in der Musik erobern wird. Vergessen wir nicht, daß jedes taugliche Mittel recht ist, um den Menschen die aktive Beteiligung an der Musik im Sinne des oben genannten Ausspruchs zu ermöglichen.

Die Termini Dur und Moll

von

CARL DAHLHAUS

Die Termini Dur und Moll[1] wurden in der Zeit vom Ende der Antike bis zum 17. Jahrhundert für neun verschiedene musikalische Gegenstände nacheinander oder nebeneinander verwendet:

1. für das diatonische und das chromatische Tongeschlecht, deren Ethos als „härter" bzw. „weicher" galt und bei denen die mittleren Saiten des Tetrachords „härter" bzw. „weicher" gespannt wurden;
2. für den Ganzton und den Halbton, die charakteristischen Intervalle des „harten" diatonischen bzw. des „weichen" chromatischen Tongeschlechts;
3. für die große und die kleine Terz, die sich zueinander verhalten wie der „harte" Ganzton zum „weichen" Halbton, und für den „harten" Tritonus im Gegensatz zur „weichen" Quarte;
4. für die Tonstufen h und b, die den „harten" Ganzton a-h bzw. den „weichen" Halbton a-b unter sich haben und dem „harten" diatonischen bzw. dem „weichen" chromatischen Tongeschlecht angehören;
5. für die graphischen Zeichen der Tonstufen h durum und b molle, die als Akzidentien (h = ♯) verwendet wurden;
6. für Tonstufen, die von denselben Intervallen wie das „harte" h und das „weiche" b umgeben sind;
7. für die Hexachorde g-e′ und f-d′, die sich durch das Vorkommen der Tonstufen h durum bzw. b molle voneinander unterscheiden;

---

[1] Folgende Abkürzungen werden gebraucht:

Boethius, Inst. mus. = *Anicii M. T. S. Boetii de institutione arithmetica . . . de institutione musica,* ed. G. Friedlein, Leipzig 1867.

CS = *Scriptorum de musica medii aevi novam seriem . . .* ed. E. de Coussemaker, 1864–76.

CSM = *Corpus Scriptorum de Musica,* ed. J. Smits van Waesberghe, Rom 1950 ff.

GS = *Scriptores ecclesiastici de musica . . .* ed. Martin Gerbert, 1784.

Handschin = J. Handschin, *Der Toncharakter,* Zürich 1948.

Riemann = H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie,* [2]Berlin 1920.

Zarlino, Ist. = G. Zarlino, *Istituzioni harmoniche,* [4]1589 (Tutte le opere, Bd. I).

8. für die untransponierte Skala mit h durum (cantus durus) und die transponierte Skala mit b molle (cantus mollis);
9. für die modernen Tongeschlechter und Dreiklänge[1].

Unter der Voraussetzung, daß die Namen der Dinge auf Zusammenhänge verweisen, in denen die Dinge gesehen wurden[2], soll zunächst versucht werden, die ersten acht Verwendungsarten der Termini Dur und Moll voneinander abzuleiten bzw. ihren systematischen Zusammenhang zu zeigen. Dann soll dargestellt werden, wie sich im 17. Jahrhundert aus dem Zusammentreffen der Dreiklangslehre Zarlinos mit dem Gebrauch der Begriffe Dur und Moll für Skalen, Terzen, Tonstufen und Akzidentien die Bezeichnungen Dur und Moll für die modernen Tongeschlechter und Dreiklänge ergaben.

I.

In seiner „Harmonik"[3] unterscheidet Claudius Ptolemäus (2. Jahrhundert) „zwei Arten des Tongeschlechts", das „harte" (sýntonon = durum) und das „weiche" (malakón = molle). „Das weiche hat hinsichtlich seines Charakters in höherem Grade zusammengezogene Intervalle, das harte gleichförmiger verteilte" (I, 12). Um zu verstehen, auf welche Eigenschaften der Tongeschlechter sich die Bezeichnungen „hart" und „weich" beziehen, müssen wir berücksichtigen, wie Ptolemäus die Tongeschlechter ordnet. Nach der Beschreibung in Kapitel I, 15 bilden sie eine zusammenhängende Reihe von der weicheren zu den härteren (oder umgekehrt): „Das enharmonische ist das weichste aller Tongeschlechter; der Weg führt von ihm zu den härteren durch Vergrößerung der Intervalle, zuerst durch das Chroma malakón, dann durch das Chroma sýntonon bis zu den folgenden diatonischen mit Ápyknon." Im folgenden Kapitel (I, 16) zerteilt Ptolemäus dagegen die Reihe der Tongeschlechter in zwei gegensätzliche Gruppen: die Gruppe der härteren und die der weicheren Tongeschlechter – und äußert ästhetisch-moralische Bedenken gegen die letztere: „Unter den behandelten Tongeschlechtern würden wir finden, daß die diatonischen alle wegen ihres Charakters unserem Ohr gefallen, nicht aber in gleichem Maße das enharmonische und von den chromatischen nicht das weiche. Denn man liebt nicht Geschlechter mit allzu schlaffem Charakter." In Kapitel 15 sind die Begriffe sýntonos und malakós relativ gemeint – das Chroma malakón ist weicher

---

[1] Drei Verwendungsarten der Namen Dur und Moll – für die Tonstufen h und b, für die Hexachorde g-e′ und f-d′ und für die modernen Tongeschlechter und Dreiklänge – sind allgemein bekannt (vgl. J. Handschins Artikel „Dur-Moll" in MGG III, 976).

[2] Die Prinzipien einer musikalischen Terminologie als Begriffsgeschichte entwickelten W. Gurlitt, *Ein Begriffsgeschichtliches Wörterbuch der Musik,* und H. H. Eggebrecht, *Aus der Werkstatt des terminologischen Handwörterbuchs,* Kongreßbericht Utrecht 1952, S. 211–17 bzw. S. 155–65.

[3] Zitiert nach der Übersetzung von I. Düring, *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik,* Göteborg 1934.

als das Chroma sýntonon, aber härter als das enharmonische Geschlecht. Ptolemäus denkt hier bei der Verschiedenheit der Tongeschlechter vor allem an die Veränderung der Intervalle, und die Begriffe sýntonos und malakós besagen demnach, daß die mittleren Saiten des Tetrachords „schärfer" gespannt oder „schlaffer" gelassen werden. Die Verteilung der Tongeschlechter auf zwei gegensätzliche Gruppen in Kapitel 16 legt dagegen eine andere Deutung der Begriffe sýntonos und malakós nahe: Ptolemäus denkt hier offenbar weniger an Saitenspannungen und einzelne Intervalle als an die Tongeschlechter im ganzen und an ihr „männlich-hartes" bzw. „weichlich-schlaffes" Ethos. Ohne entscheiden zu können, welcher Gebrauch der Begriffe sýntonos und malakós der ursprüngliche ist, stellen wir nur fest, daß sie die Unterschiede ganzer Tongeschlechter und einzelner Intervalle bezeichnen.

Boethius (Anfang des 6. Jahrhunderts) reduzierte den Gegensatz zwischen zwei Gruppen härterer und weicherer Tongeschlechter – der Diatonik und des Chroma sýntonon einerseits, der Enharmonik und des Chroma malakón andererseits – auf den Gegensatz zwischen der härteren Diatonik und der weicheren Chromatik und definierte die Enharmonik heteronom: „. . . diatonum quidem aliquanto durius et naturalius, chroma vero iam quasi ab illa naturali intentione discedens et in mollius decidens, enharmonium vero optime atque apte coniunctum" (Institutio musica I, 21). Zugleich änderte sich die Kennzeichnung der Intervalle: Der Halbton ist nicht mehr „weicher" verglichen mit dem Ganzton und „härter" verglichen mit dem Viertelton, sondern „weich" im Gegensatz zu dem „harten" Ganzton. Der Ganzton ist das Kennzeichen der harten Diatonik (vocatur diatonum, quasi quod per tonum ac per tonum progrediatur), der Halbton das Kennzeichen der weichen Chromatik (cantatur per semitonium, semitonium et tria semitonia). Der Zusammenhang zwischen der „Härte" des Ganztons und der „Härte" des diatonischen Tongeschlechts ist zwar bei Boethius nur schwach angedeutet, wurde aber in der mittelalterlichen Boethius-Tradition stärker betont. So heißt es bei Frutolf und in den „Quaestiones in Musica"[1]: „Diatonicum genus . . . ideo dicitur, quod dimensionem tonorum et compositionem exequitur. Ergo [!] hoc genus fortius et durius comprobatur."

Mit dem Ganzton verband sich im Mittelalter die Vorstellung des Vollkommenen und Einfachen, Festen und Deutlichen, auch des Männlichen und Harten – mit dem Halbton die Vorstellung des Unvollkommenen, Komplizierten und Undeutlichen, des Weichen und Weiblichen. Die Begriffe Dur und Moll waren also nur Teilbestimmungen einer verästelten Charakteristik, die die mathematische Begründung und die Wahrnehmbarkeit der Intervalle, ihre Intonationsweise, ihren Ausdrucksgehalt und ihren moralischen oder ästhetischen

---

[1] Frutolf (gest. 1103), *Breviarium de musica*, ed. C. Vivell, Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien, phil.-hist. Klasse, Bd. 188, II, S. 86; R. Steglich, *Die Quaestiones in Musica* . . ., Beihefte der IMG, II. Folge, Heft 10, S. 68.

Wert bezeichnete. Johannes Cotto (Affligemensis) meinte, harte Stimmen bevorzugten Ganztöne, weiche Stimmen dagegen Halbtöne (GS II, 258 b = CSM I, 137): „Iam vero manifestum est quod durae hominum voces et incompositae semitonia quam maxime devitant; qui autem flexibiles habent voces, semitoniis plurimum gaudent“ [1]. In einem Musiktraktat englischer Herkunft, den eine Handschrift des 15. Jahrhunderts überliefert, heißt es, daß „der Halbton die Starrheit und Rauheit der Ganztöne mildert, sowie daß der Ganzton, der einen starren und rauhen Klang gibt, das gewöhnlichere Intervall ist“ (Handschin S. 11).

Der Begriff „harter Ganzton“ spielte zwar vermutlich eine Rolle bei der Bildung des Terminus „h durum“ (siehe unten), wurde aber nicht zum festen Terminus. Das Werturteil über den „unvollkommenen“ Halbton änderte sich auf eine Weise, die den Gebrauch des Wortes „hart“ für den Ganzton einschränkte. Das Attribut „schön“ oder „lieblich“ (dulcis) verband sich zunächst mit dem mathematisch Einfachen und Vollkommenen, also mit dem Ganzton [2], später aber mit dem zwar komplizierten, weichen und unvollkommenen, aber reizvollen Halbton. Der Verfasser der oddonischen Schriften (um 950) duldet die Halbtöne nur, weil sie den Gesang mäßigen und würzen (GS I, 268 a) – „ad moderandum et condiendum cantum excogitati sunt“ – versagt ihnen aber das Attribut „dulcis“, das vielmehr dem Ganzton zukomme (268 b). Dagegen erklärt im 14. Jahrhundert Philipp de Vitry (CS III, 18 a), der Halbton sei „dulcedo, et condimentum totius cantus“. Vitry hielt jedoch an der Bezeichnung „imperfekt“ für den Halbton fest (18 a); die Gleichsetzung des Unvollkommenen, aber Reizvollen mit dem Schönen und Lieblichen bedeutete demnach eine Trennung des ästhetischen Urteils vom mathematischen – genauer: Das ästhetische Urteil (über das Schöne) stützte sich auf die Wahrnehmung (des Reizvollen), nicht auf die mathematische Erkenntnis (der Vollkommenheit). Wenn die Weichheit des Halbtons als schön und lieblich empfunden wurde, konnte die „Härte“ des Ganztons als Makel erscheinen. Der Ganzton galt aber als das (mathematisch) vollkommenere Intervall, und um den Gegensatz zwischen „Vollkommenheit“ und „Schönheit“ nicht schroff hervortreten zu lassen, sprach man selten mehr von der „Härte“ des Ganztons. So heißt es schon um 1300 bei Engelbert von Admont (GS II, 324 b), daß weiche Halbtöne die Rauheit von Ganztonfolgen – nicht der einzelnen Ganztöne als solcher – mildern:

[1] Man könnte an Isidor von Sevilla erinnern, der von scharfer Intonation des Ganztons sprach (GS I, 21 b: Tonus est acuta enunciatio vocis) und den Halbton als ein vermittelndes Intervall bezeichnete (Diesis sunt spatia quaedam et deductiones modulandi, atque vergentes de uno in alterum sonum).

[2] Aribo Scholasticus setzte die mathematische Kompliziertheit des Halbtons einem Mangel an Wohlklang gleich (CSM II, 56 = GS II, 213 a): „Sex consonantiarum tres nobiles, tres sunt ignobiles. Nobiles diapente, diatesseron, tonus . . . Ignobiles sunt tonus [ist zu streichen], ditonus, semitonus [richtig: semiditonus], semitonium, cum incertae sint gradationis, id est proportionis. Unde etiam credimus eas esse minus dulcisonas.“

„. . . [quia] asperitas esset in cantu . . . si mollis quaedam deflexio de tono in tonum per semitonia quasi per quosdam flexibiles membrorum articulos in medio non interveniret“ [1]. Sofern man es aber für die Aufgabe „weicher“ Intervalle hielt, rauhe Ganztonfolgen, also besonders den Tritonus, auszuschließen, war es eigentlich logischer, wie Nicolaus Wollick (Opus aureum, 1501, pars II, cap. 6) dem „harten“Tritonus die „weiche“ Quarte, nicht den „weichen“ Halbton, entgegenzusetzen.

Der Unterschied zwischen der großen und der kleinen Terz wurde als Analogie zu dem Verhältnis zwischen dem Ganzton und dem Halbton aufgefaßt [2]. Johannes Cochlaeus (Tetrachordum Musices, 1512, Tractatus II, cap. 2) bezeichnete die große Terz als „tertia dura“, die kleine Terz als „tertia mollis“ [3]. Aus Rücksicht auf die mathematische Vollkommenheit des Ganztons, der das überteilige Zahlenverhältnis 9 : 8 repräsentiert, sprach Cochlaeus allerdings nicht von einem „harten“ Ganzton, sondern von einer „secunda perfecta“ im Unterschied von dem „weichen“ Halbton, der „secunda mollis“.

Wir sahen, daß die Begriffe Dur und Moll für das diatonische bzw. chromatische Tongeschlecht und zugleich für den Ganzton bzw. den Halbton verwendet wurden. Um nun entscheiden zu können, ob die Stufennamen „h durum“ und „b molle“ sich auf den „harten“ Ganzton a-h bzw. den „weichen“ Halbton a-b oder auf die „harte“ Diatonik bzw. die „weiche“ Chromatik bezogen, müssen wir die Besonderheit der Tonstufe b berücksichtigen. Das b konnte als diatonische oder als chromatisch-akzidentelle Stufe aufgefaßt werden – d. h. es bewirkt eine Quarttransposition der diatonischen Skala oder es „färbt“ nur den Ton h, sei es „necessitatis“ oder „pulchritudinis causa“. Im Tetrachordsystem war das b die dritte Stufe (Trite) des Tetrachords synemmenon (d′-c′-b-a) und galt demnach als diatonisch. Auch das Vorkommen von b und h im gleichen Gesang wurde nicht als Chromatik, sondern als Übergang vom Tetrachord synemmenon (mit b) zum Tetrachord diezeugmenon (mit h) verstanden (Hucbald,

[1] In der *Summa musica* (14. Jahrhundert) wird die Lage des Halbtons in der Mitte des Hexachords mit seiner „Weichheit“ begründet (GS III, 203 b): „Si forte quaeret aliquis, quare semitonium sic locatur in medio sex notarum praedictarum . . .? Ad hoc dicendum est . . . quod ars imitatur naturam; in naturalibus autem sic est, quod membra mollia in medio sunt locata.“ Vielleicht sah man in der Lage des Halbtons eine Auszeichnung – ähnlich wie später Zarlino den Aufbau des Hexachords vom Vorrang des Halbtons, dem die zentrale Stellung zukomme, ableitete (Ist. III, 19): „Guidone pose il Semituono nel mezo di ciascun Hexachordo, come in luogo più degno; & più honorato, nel quale . . . consiste la virtù; conciosia che l'eccelenza & nobilità sua è tale, che senza lui ogni Cantilena sarebbe aspra & insopportabile da udire.“

[2] „Unde sicut se habet semitonus ad tonum, ita semiditonus ad ditonum“ (Aegidius Zamorensis, GS II, 386 b).

[3] Glarean (*Dodekachordon,* 1547, lib. I, cap. 8) und Peter Eichmann (*Praecepta Musicae Practicae,* 1604, fol. G 2) sprechen von einem „harten“ Tritonus und einer „weichen“ kleinen Terz. Die meisten Theoretiker des 16. Jahrhunderts unterscheiden nur „vollkommene“ und „unvollkommene“ Intervalle (Hermann Finck 1556, Ambrosius Wilphlingseder 1563, Lucas Lossius 1583 u. a.).

GS I, 114 a). Die Tonstufen h und b wurden also bis zum 10. Jahrhundert weder auf verschiedene Tongeschlechter noch auf verschiedene Intervalle bezogen.

In den oddonischen Schriften (um 950) erscheinen dagegen die Stufen b und h als „nona prima" und „nona secunda" über dem Grundton A bzw. als Halbton und Ganzton über die Oktave a, und zugleich werden die graphischen Zeichen b und ♮ eingeführt[1]. Die Bezeichnungen „nona prima" und „nona secunda" betonen die äußere Nähe der Tonstufen b und h, während das Tetrachordsystem ihren inneren Abstand zum Bewußtsein brachte. Dennoch hält der Verfasser der oddonischen Schriften den Gedanken an Chromatik, an bloße „Umfärbung" des h durch b, fern; h und b gelten vielmehr als verschiedene Fassungen der gleichen Stufe, und b ist keine chromatische Variante von h, sondern eine koordinierte, mit h auswechselbare Stufe (GS I, 253 b): „. . . b et h . . . pro una accipiuntur . . . et utraque in eodem cantu regulariter non invenietur." Da die Stufen von unten nach oben gezählt wurden, b und h sich demnach auf a bezogen, b aber nicht als chromatisch „weicher" Ton galt, ist es möglich, daß man bei den Namen „h durum" und „b molle" an den „harten" Ganzton a-h bzw. den „weichen" Halbton a-b dachte. Auch die Verwendung der Tonbuchstaben h und b als Akzidentien – d. h. als Zeichen für die Erweiterung eines Halbtons zum Ganzton bzw. für die Verengung eines Ganztons zum Halbton – setzte voraus, daß die Stufe h einen Ganzton, die Stufe b einen Halbton repräsentierte[2].

Während in den oddonischen Schriften nicht die Tonstufe b als solche, sondern nur ihr Vorkommen neben h im gleichen Gesang als „irregulär" bezeichnet wurde, heißt es etwa achtzig Jahre später in Guidos „Micrologus" (GS II, 8 b): „. . . b. vero rotundum, quia minus est regulare, quod adiunctum vel molle dicunt, cum F. habet concordiam . . . utramque autem b. h. in eadem neuma non iungas." Die Änderung der Formulierung besagt, b sei kein koordinierter, sondern ein chromatisch-akzidenteller Ton. Wenn Guido von einer verderblichen „deductio in chromaticam mollitiem" spricht (GS II, 37 a), meint sein Einspruch gegen Chromatik auch das b an falscher Stelle. Die Bezeichnung „molle" charakterisiert das b als chromatischen Ton. Die Namen „h durum" und „b molle" spielten also zunächst vermutlich auf den Ganzton a-h bzw. den

---

[1] Der Mangel an musikalischer Logik in der Verwendung der graphischen Zeichen – das Zeichen für die Oktave über dem großen B (unserem H) ist nicht das kleine b, sondern dessen graphische Variante ♭ – erklärt sich aus dem oddonischen Verfahren, die Skala nicht nach Tonverwandtschaften zu gliedern, sondern die Stufen von A aufwärts zu zählen, so daß b als „nona prima" auftrat und das primäre graphische Zeichen erhielt.

[2] Johannes de Grocheo (SIMG I, S. 88–89 = S. 49 in E. Rohloffs Ausgabe): „Quia illa duo signa scilicet b et ♮, quae in b fa ♮ mi tonum et semitonum designabant, in omnibus aliis faciunt hoc designare, ita quod ubi erat semitonus, per ♮ illud ad tonum ampliant . . . et similiter, ubi tonus inveniebatur, illud per b ad semitonum restringunt."

Halbton a-b, später auf das diatonische bzw. das chromatische Tongeschlecht an[1].

Nach den Tonstufen h durum und b molle wurden die Hexachorde g-e′ und f-d′ „Hexachordum durum" und „Hexachordum molle" genannt. Um zu verstehen, was die Übertragung der Namen bedeutet, müssen wir auf die Problematik der Hexachordlehre eingehen. Thr. Georgiades vermutet den Ursprung der Hexachorde in der Organumpraxis und deutet die Hexachorde als „geschlossene Klangräume", in die jeder Gesang „ohne Rücksicht auf die Finalis und die anderen melodischen Haupttöne" eingefügt wurde[2]. G. Lange leitete die Hexachordlehre von der sog. „Moduslehre" ab[3] – einem Verfahren, die Verwandtschaft (affinitas) und Ähnlichkeit (similitudo) der Tonarten-Finales (d, e, f, g) mit ihren Confinales (A, H, c, d) zu zeigen. Die Tonstufen e und H z. B. haben den gleichen „Modus", d. h. sie sind oben und unten von den gleichen Intervallen umgeben bis an die Grenzen der Hexachorde G-e und c-a – erst die Intervalle über e und a bzw. unter G und c weichen voneinander ab. Man könnte in der „Moduslehre", die sich auf die Hexachorde G-e und c-a sowie deren Oktavversetzungen beschränkte, einen Versuch sehen, die Lage der Tonarten in den „geschlossenen Klangräumen" der Hexachorde zu beschreiben – einen Versuch, bei dem sich allerdings bald zeigte, daß der Hexachordrahmen zu eng war, vor allem für die mixolydische Tonart, aber auch für die lydische Tonart. Guido hält in „De ignoto cantu" nur die drei ersten „Modi" (d und A, e und H, f und c) in den Grenzen der Hexachorde c-a und G-e (GS II, 47 a-b) und nimmt für den vierten „Modus" die Oktave c-c′ in Anspruch (47 b)[4]. Im „Mi-

---

[1] Der Verfasser der *Quaestiones in Musica* (12. Jahrhundert) sah in den graphischen Zeichen ♮ und b Hinweise auf die feste Stellung des ♮ und die schwankende (chromatische) des b im Tonsystem (R. Steglich, a. a. O., S. 18–19: „. . . quod sicut rotunda res volubilis est et minus stabilis, sic ipsum b minus sit stabile nec sit fixum naturaliter in arte . . ."). Ähnlich äußerten sich ein Anonymus des 11. (?) Jahrhunderts (H. Sowa, *Quellen zur Transformation der Antiphonen,* Kassel 1935, S. 154–55), der Anonymus CS II (484 b–85 a), Guido Abbas (CS II, 152 a), der Verfasser des *Speculum musicae* (CS II, 227 a) und der Anonymus Becker (Erfurter Traktat, AfMw I, S. 161). – Die graphischen Zeichen sind kein Erklärungsgrund für die Namen h durum und b molle. „An den Haaren herbeigezogen ist es jedenfalls, wenn ein moderner Psychologe hier auf die ‚Synopsie' hat zurückgehen und die Benennungen der beiden Töne als hart und weich auf die runde und eckige Form des graphischen Zeichens zurückführen wollen" (Handschin S. 14).

[2] Thr. Georgiades, *Musik und Sprache,* Berlin 1954, S. 18 ff.

[3] G. Lange, *Zur Geschichte der Solmisation,* SIMG I, S. 556 ff.

[4] G. Lange (a. a. O., S. 559) bezeichnete die Überschreitung der Hexachordgrenze als „Inconsequenz, die Wilhelm von Hirschau . . . mit Recht rügt". Lange übersah, daß Guido auch die „konsequente", schematische Fassung des vierten „Modus" kannte (GS II, 49 b), aber den Hexachordrahmen als zu eng empfand. Die „konsequente" Moduslehre entwickelte (offenbar vor Guido) Hermannus Contractus (GS II, 145 a–b). Er leitete die Hexachorde über c und g von den Tetrachorden d–g und a-d′ ab: „Accipe tetrachordorum, quodcunque volueris, verbi gratia gravium, addito utrinque tono, habes terminos modorum, qui fiant sedes troporum." Wilhelm von Hirsau zitierte Guidos Moduslehre (GS II, 172 b) und korrigierte sie

crologus" läßt Guido sogar den dritten „Modus" (f und c) die Hexachordgrenzen überschreiten und nimmt den Ton b in die Skala der lydischen Tonart auf (GS II, 7 b): „Tertius est modus, qui semitonio et duobus tonis descendit, duobus vero tonis et semitonio ascendit, ut C et F". Das b war für Guido ein chromatisch-akzidenteller Ton, der nur „necessitatis causa", wegen des Tritonus über f, gebraucht werden durfte (GS II, 8 b). Die Berücksichtigung des b führte aber zur Aufstellung eines dritten Hexachords (f-d′ mit b), d. h. zur Legitimation des b als diatonischer Stufe. Das „Hexachordum molle" f-d′ wurde allerdings nicht von Guido, sondern erst im 12. Jahrhundert eingeführt[1].

Die Namen „Hexachordum molle" und „Hexachordum durum" besagen zunächst nur, daß in dem Hexachord f-d′ das b molle, in dem Hexachord g-e′ das h durum vorkommt. Das heißt aber zugleich: Als wesentliche Merkmale der Hexachorde galten die Stufen h und b, nicht die Grundtöne oder der Abstand der Sechstonreihen mit dem Halbton in der Mitte. Die Namen erinnern daran, daß die Berücksichtigung der chromatischen Tonstufe b molle den Anstoß zur Bildung eines dritten Hexachords gab. Zugleich aber wurde der Ton b als diatonische Stufe legitimiert, d. h. das Wort „molle" verlor seinen ursprünglichen Sinn, den chromatischen Charakter des b zu bezeichnen, und die Termini „Hexachordum durum" und „Hexachordum molle" wurden zu leeren Kennmarken. Im 14. Jahrhundert bezogen sich dann einige Theoretiker auf die Redeweise von einem „harten" Ganzton (a-h) und einem „weichen" Halbton (a-b), um den Unterschied (differentia) und die Eigenart (proprietas) des „harten" und des „weichen" Hexachords zu bestimmen: „Proprietas, ut hic sumitur, nihil aliud est quam differentia . . . Est autem h durum tonus ante A grave, a acutum et $\frac{a}{a}$ supteracutum; sed b molle est semitonium ante a acutum et $\frac{a}{a}$ superacutum" (Speculum musicae, CS II, 287 a). Philipp de Vitry meint den gleichen Sachverhalt, wenn er schreibt, im Hexachord durum werde der Ganzton (a-h) der Tonstufe b vorgezogen, im Hexachord molle der Halbton (a-b) der Tonstufe h (CS III, 16 b): „Unde h quadratum dicitur esse tonus ante b rotundum, et b molle dicitur esse semitonus ante h quadratum"[2].

Die Hexachorde durum und molle waren in der Vorstellung der Theoretiker um die Tonstufen h durum und b molle zentriert, und die Hexachordtheorie vermochte daher das Problem der Doppelstufe b-h nicht zu entwirren. Sie vernachlässigte den Unterschied zwischen chromatischer und diatonischer Ver-

---

im Sinne Hermanns (175 a und 178 b), nannte aber als seine Quelle nur Guido (172 a). Aribo Scholasticus (CSM II, 32 = GS II, 217 b) und Engelbert von Admont (GS II, 348 a-b) überliefern die „konsequente" Version.

[1] J. Smits van Waesberghe, *De Musico-Paedagogico et Theorico Guidone Aretino*, Florenz 1953, S. 111–13.

[2] Sehr klar formuliert zwei Jahrhunderte später Johannes Cochlaeus den Sachverhalt: „h duralis G: Scandit duriter / utpote per tonum / re mi . . . b mollaris: Scandit molliter / nempe per semitonium mi fa" (*Tetrachordum Musices*, 1512, Tractatus II, cap. 7).

wendung des b, zwischen einer bloßen „Umfärbung“ des h und einer Quarttransposition der diatonischen Skala durch b-Vorzeichnung. Einerseits wurde das Vorkommen von b und h im gleichen Gesang ausschließlich und unterschiedslos als „Modulation“ (Hexachordwechsel) verstanden; man nahm also den chromatischen Aspekt der Doppelstufe b-h nicht wahr. Andererseits klammerte sich die Hexachordtheorie an den Gegensatz der „zentralen Stufen“ (principes soni) h und b; man gebrauchte den Begriff „cantus“ für die drei Hexachorde und außerdem für ganze Skalen mit oder ohne b-Vorzeichnung, übersah aber den Sachverhalt der Quarttransposition durch b-Vorzeichnung und nannte die Skalen nach den Stufen h durum und b molle „cantus durus“ (mit h) und „cantus mollis“ (mit b) – der „cantus durus“ müßte jedoch „cantus naturalis“ heißen (nach dem Hexachord naturale), wenn der Name den Quartabstand vom „cantus mollis“ bezeichnen sollte.

Die doppelte Verwendung des Wortes „cantus“ für Hexachorde und ganze Skalen verzögerte die Einsicht, daß man nur zwei Namen für die Skalen mit h und b brauchte, aber auf den Vorrat der drei Hexachorde an Solmisationssilben nicht verzichten konnte. Der Leipziger Anonymus (Cochlaeus) setzt die Unterscheidung zwischen „Hexachord“ und „Cantus“ (= Skala) voraus, ohne sie zu formulieren, wenn er die Solmisationssilben der Hexachorde durum und naturale für den „cantus durus“, die Silben der Hexachorde molle und naturale für den „cantus mollis“ verwendet[1]. Sebald Heyden (De arte canendi . . . libri duo, 1537, S. 20) polemisierte zwar gegen die Redeweise von einem dritten „cantus“, schloß aber den „cantus naturalis“ aus, verkannte also den Sachverhalt der Quarttransposition des Systems und klammerte sich an das äußere Merkmal der b-Vorzeichnung im Gegensatz zu h: „Cur omittitur hic Cantus naturalis ? Ideo, quòd nobis longe commodiorem institutionem neglectus, quàm animadversus faciat. Nam illius nomenclatione obmissa, tùm multo evidentior et commodior divisio omnium Cantionum, per b ab initio aut adscriptum, aut non adscriptum, efficitur“[2]. Erst die Berücksichtigung anderer Vorzeichen als

---

[1] „In cantu igitur duro ascendentes in d et a Re sumamus, descendentes vero in a et e litterulis La capiamus; in cantu autem molli ascendentes in d et g Re sumamus, descendentes vero in a et d litterulis La capiamus.“ (Riemann, S. 306, Anm. 2). Das Hexachord naturale c-a als gemeinsame Mitte ist im cantus durus von den Hexachorden G-e und g-e′ umgeben, im cantus mollis von den Hexachorden F-d und f-d′. Der Sachverhalt der Quarttransposition wird jedoch erst sichtbar, wenn man das Hexachord naturale nicht als feste Mitte betrachtet, sondern es über dem Hexachord molle und unter dem Hexachord durum anordnet. – Später galt das Hexachord naturale nicht als Zentrum, sondern als Ergänzung: „Tertium Hexachordum . . . vocatur autem Permanens et servum quod in omnibus Systematis manet, et vocum in suis Clavibus permutatione utrique ex primariis, tam Duro quam Molli Hexachordo inservit“ (Johann Crüger, *Synopsis Musica*, 1630, cap. 3).

[2] Einige Irrtümer Riemanns müssen korrigiert werden (S. 306). Sebald Heyden polemisierte nicht gegen das Hexachord molle, sondern gegen den cantus naturalis. Der Ausschluß des dritten cantus war keine Vereinfachung der Solmisation, sondern eine Folge der Übertragung des Begriffs „cantus“ von den Hexachorden auf ganze

des einfachen b, der Vergleich mit dem „cantus fictus" (♯ oder zwei b), zeigte, daß auch der „cantus mollis" nur eine Transposition ist: „Quis est Cantus regularis? Omnis cantus durus. Quis est cantus transpositus? Mollis et Fictus" (Lucas Lossius, Erotemata Musicae practicae, 1583, lib. I, cap. 3).

Die Geltung der Töne h und b als „principes soni", die Vorstellung, der „cantus durus" sei um die Stufe h, der „cantus mollis" um die Stufe b zentriert, hatte zur Folge, daß man der transponierten Skala einen anderen Aufbau als der untransponierten zuschrieb[1]. In dem „Trattato dell'Arte del Ballo" (1460, S. 28) von Guglielmo Ebreo ist sogar von einem Charakterunterschied der Skalen die Rede; die Tänze werden nach ihren Vorzeichen h quadro und b molle in zwei Gruppen eingeteilt und die Melodien mit h quadro als „rauh und weniger angenehm" (più cruda e men dolcie) bezeichnet[2]. Mit der Einsicht, daß die Claves h und b nicht einen verschiedenen Aufbau und Charakter der Skalen anzeigen, sondern nur äußere Merkmale verschiedener Lokalisierungen der gleichen Skala sind[3], verloren dann die Namen „cantus durus" und „cantus mollis" – sofern mit ihnen die Vorstellung von Charakterunterschieden verbunden war – ihren Sinn und wurden zu leeren Kennmarken. „Utriusque [cantus duri et mollis] eadem est vis atque proprietas. Neque enim Durus duriorem harmoniam Molli praefert (ut imperiti somniant) neque Mollis molliorem Duro" (Cyriacus Snegassius, Isagoges Musicae libri duo, 1591, lib. I, cap. 2).

An der Lehre von der Eigenart (proprietas) der Hexachorde, wie sie das „Speculum musicae" überliefert, hatten wir einerseits die Zentrierung der Hexachorde durum und molle um die „principes soni" h und b, andererseits die Kennzeichnung der „harten" Stufe h und der „weichen" Stufe b durch die unten angrenzenden Intervalle (den „harten" Ganzton a-h bzw. den „weichen" Halbton a-b) hervorgehoben. Die Proprietas-Lehre wurde ergänzt durch die von Adam von Fulda erwähnte, offenbar verbreitete Meinung, für jedes Hexachord seien zwei Solmisationssilben charakteristisch, und zwar ut und fa für das Hexachord

---

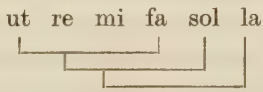
Skalen. Von Tendenzen, den dritten cantus abzuschaffen, ist nicht erst im 16. Jahrhundert, sondern schon im 14. Jahrhundert die Rede, aber sie setzten sich zunächst nicht durch: „Sunt insuper quidam dicentes duos modos debere sufficere, eum scilicet qui est per h durum et eum qui est per b molle. Dicunt enim cantum per naturam esse superfluum et vanum, cum alii duo cantus naturales sint" (*Speculum musicae*, CS II, 288 b).

[1] Ambrosius Wilphlingseder (*Erotemata Musicae Practicae*, 1563, lib. I, cap. 5): „Quis est cantus b mollis? Qui ab initio b adscriptum habet, et secundum b fa caeterarum omnium clavium voces, infra supraque suo ordine digerit."

[2] O. Kinkeldey meinte irrtümlich, Guglielmo halte „sich nicht an die Kirchentonarten, sondern [scheine] eine ausgesprochene Dur- und Moll-Anschauung zu haben" (*Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910, S. 81, Anm. 3).

[3] Am schärfsten formulierte Seth Calvisius den wirklichen Sachverhalt: „Respondeo clavibus nullas inesse vires ad cantum mutandum, sed pertinere tantùm ad systema musicum distinguendum, an sit regulare, an verò transpositum" (*Exercitatio musica tertia*, 1611, S. 28).

molle, re und sol für das Hexachord naturale, mi und la für das Hexachord durum (GS III, 343 b): „Sunt tamen nonnulli, qui unicuique duas quasi sibi convenientes attribuunt voces; nam donant b. mollari ut et fa, naturali re et sol, h. durali mi et la." Das heißt: Die mit ut und fa bzw. mi und la bezeichneten „mollaren" und „duralen" Tonstufen sind den „principes soni" h durum und b molle ähnlich. Die Ähnlichkeit kann aber nicht nur auf den „weichen" Halbtönen unter ut und fa bzw. den „harten" Ganztönen unter mi und la beruhen, denn auch die „naturalen" Stufen re und sol haben Ganztöne unter sich. Wir müssen vielmehr, um Adam von Fulda zu verstehen, auf Simon Tunstedes „Quatuor principalia" (1351) zurückgreifen[1]. Tunstede zerlegte jedes Hexachord in drei Paare einander ähnlicher Stufen im Quartabstand.



und charakterisierte die Stufen durch die beiderseits angrenzenden Intervalle (CS IV, 225 b): Die tiefen Stufen (voces graves) ut und fa haben einen Ganzton über sich und einen Halbton unter sich, die hohen Stufen (voces acutae) mi und la umgekehrt einen Halbton über sich und einen Ganzton unter sich, die mittleren Stufen (voces circumflexae) re und sol sind nur von Ganztönen umgeben. Das Verfahren, Tonstufen durch die beiderseits angrenzenden Intervalle zu charakterisieren, wandte Tunstede auch auf die Proprietas-Lehre des „Speculum musicae" an (CS IV, 222 b): „Et sunt tres differentiæ . . . Unde h durum dicitur habere tonum sub se et semitonium supra se; sed b molle dicitur habere semitonium sub se, et tonum supra se." Die Unterscheidung „duraler", „mollarer" und „naturaler" Tonstufen bei Adam von Fulda bezieht sich demnach auf deren oben und unten angrenzende Intervalle und ist das Ergebnis einer Kombination der Proprietas-Lehre mit der Gliederung der Hexachorde in drei Paare einander ähnlicher Stufen[2]. – Im Sinne der erweiterten Proprietas-Lehre

---

[1] Gegen Riemanns gewaltsame Deutung der „duralen, mollaren und naturalen" Stufen im Sinne der Dur-, Moll- und phrygischen Skala (*Handbuch der Musikgeschichte* II 1, Leipzig 1920, S. 35–39) wandte sich Karl Dèzes mit einer zutreffenden Erklärung der Proprietas-Lehre Adams von Fulda (*Prinzipielle Fragen auf dem Gebiet der fingierten Musik,* Diss. Berlin 1922, ungedruckt).

[2] Da sich die Redeweise vom „mollaren" Charakter der Tonstufe b ursprünglich auf den „weichen" Halbton a-b bezog, steckt in der Kennzeichnung „mollarer" Stufen durch die beiderseits angrenzenden Intervalle ein Widerspruch, den Simon de Quercu (*Opusculum Musices,* 1516) bemerkte und als Argument gegen die Ableitung des Namens „b molle" von dem „weichen" Halbton a-b ausspielte: „Plerique tamen asserentes et quidem inepte dicunt: b moll ideò dici, quod molle canatur; quamquam ascensu semitonium facit, et molle canitur; tamen descensu durè canitur, tonumque constituit" (Zitiert nach J. G. Walthers *Musicalischem Lexicon,* 1732, Faksimile-Ausg. Kassel 1953, S. 61). – Im 16. Jahrhundert wurden die Bezeichnungen „dural" und „mollar" für die Silben ut/fa bzw. mi/la mehrfach umgedeutet. Glarean (*Dodekachordon,* 1547, lib. I, cap. 2) und Cyriacus Snegassius

ist vielleicht die Akzidentientabelle des Anonymus 11 (15. Jahrhundert) mit cis, es, fis, as (nicht gis)[1] und b zu verstehen (CS III, 427 b): Zu jeder „duralen" Stufe (e, a, h) gehört eine „weiche" chromatische Variante (b molle), zu jeder „mollaren" Stufe (c, f) eine „harte" chromatische Variante (♯ durum), während die „naturalen" Stufen (d, g) nicht alteriert werden. (An anderer Stelle [CS III, 463] erwähnt der Anonymus den „duralen" Charakter der ♯-Vorzeichnung.)

II.

Um die Verwendung der Begriffe Dur und Moll im 17. Jahrhundert zu verstehen, müssen wir Zarlinos Dreiklangslehre (Ist. III, 31)[2] analysieren.

„. . . la varietà dell'Harmonia . . . non consiste solamente nella varietà delle Consonanze, che si trova tra due parti, ma nella varietà anco dell'Harmonie, la quale consiste nella positione della chorda, che fà la terza . . .

Onde, over che sono minori, & l'Harmonia che nasce, è ordinata, ò s'assimiglia alla proportionalità, ò mediatione Arithmetica; over sono maggiori, & tale Harmonia è ordinata, over s'assimiglia alla mediocrità Harmonica . . .

quando si pone la Terza maggiore nella parte grave, l'Harmonia si fà allegra; & quando si pone nell' acuta si fà mesta . . .

Io non dico già che'l Compositore non possa porre due divisioni Arithmetiche l'una dopo l'altra; ma dico, che non deve continuare in tal divisione lungo tempo perche farebbe il concento molto maninconico . . .

quando vorrà con diligenza essaminar le Consonanze poste in cotali ordini; ritroverà, che quell' ordine ch'è Arithmetico, over s' assimiglia alla proportio-

Die Vielfalt der Harmonie beruht nicht nur auf der Verschiedenheit zweistimmiger Zusammenklänge, sondern auch auf der durch die Einstimmung der Terz bewirkten Verschiedenheit der Harmonien (Dreiklänge) . . .

Die Terzen sind entweder klein, und die Harmonie (der Dreiklang) entspricht der arithmetischen Proportion (6:5:4), oder sie sind groß, und die Harmonie (der Dreiklang) entspricht der harmonischen Proportion (15:12:10) . . .

Der Dreiklang mit der großen Terz unten wirkt heiter, der Dreiklang mit der großen Terz oben traurig . . .

Ich meine nicht etwa, daß ein Komponist nicht zwei arithmetisch gegliederte Dreiklänge nacheinander verwenden dürfe, wohl aber, daß er nicht lange damit fortfahren sollte, weil es den Tonsatz melancholisch färben würde . . .

Wenn man die verschieden geordneten Zusammenklänge sorgfältig prüft, wird man finden, daß der arithmetisch gegliederte Dreiklang sich etwas von der

---

(*Isagoges musicae libri duo,* 1591, lib. II, cap. 2) dachten an Quartengattungen statt an Tonstufen; das „harte und religiöse" Phrygisch habe mi-la als unteres Tetrachord, das „weichliche" Lydisch ut-fa als oberes Tetrachord. Hermann Finck (*Practica Musica,* 1556, lib. I, fol. B 1 v) bezog die Bezeichnungen „mollar, dural und natural" nicht auf die Eigenart (proprietas) der Tonstufen (voces), sondern auf die Aussprache (pronuntiatio) der Solmisationssilben (voces): „Ut fa dicuntur Molles, quia mollem sonum reddunt vel emittunt . . . Hanc vocum Musicalium divisionem, non rejiciendam esse censeo, si rectè intelligatur, videlicet, si cogites quamlibet vocum talem esse natura, qualis hîc esse ponitur, sic tamen, ut alia leniorem, alia asperiorem pronunciationem requirat . . ."

[1] Bei der Einstimmung der Tasteninstrumente wurde im 15. Jahrhundert as, später gis bevorzugt (Kinkeldey, a. a. O., S. 72 ff.).

[2] Vgl. Riemann S. 389 ff., von dessen Darstellung der Dreiklangslehre Zarlinos die folgende Analyse allerdings wesentlich abweicht.

nalità Arithmetica, si lontana un poco dalla perfettione dell' Harmonia; conciosia che le sue parti vengono ad esser collocate fuori de i loro luoghi naturali."

Vollkommenheit der Harmonie entfernt, weil seine Bestandteile sich nicht in ihrer natürlichen Lage befinden"[1].

Zarlino betrachtet die beiden Dreiklangsformen (1) als dreigliedrige Proportionen, (2) als ein festes Gerüst von Außentönen mit einem variablen Mittelton, (3) als gegensätzliche Anordnungen einer großen und einer kleinen Terz und (4) als Gliederungen der Quinte in eine konstitutive untere und eine ergänzende obere Terz.

1. Die Anwendung des Harmoniebegriffs auf Dreiklänge und die Verquickung mit dem mathematischen Begriff der „harmonischen Proportion" wurden von Gafurius angeregt, der in der „harmonischen" Gliederung der Oktave (6:4:3) eine mathematische Begründung für die „vollkommene Harmonie" des Quint-Oktav-Klangs fand[2]. Zarlino gliederte statt der Oktave die Quinte und stellte der harmonischen Proportion (15:12:10) die arithmetische (6:5:4) gegenüber.

2. Der zweite Gesichtspunkt wurde von Zarlino mit dem Hinweis auf die wechselnde Einstimmung der Dreiklangsterz nur angedeutet und erst in der deutschen Zarlino-Nachfolge des 17. Jahrhunderts betont (siehe unten). Er ist von dem ersten nicht scharf zu trennen – es scheint fast das gleiche zu sein, ob man die Dreiklangsterz als mittleres Glied einer mathematisch geteilten Quinte oder als veränderlichen Mittelton zwischen festen Außentönen ansieht. Der zweite Gesichtspunkt lenkt jedoch den Blick auf die in unserem Zusammenhang wichtige chromatische Halbton-Differenz zwischen der Dur- und Mollterz der gleichen Stufe.

3. Die Reihe der überteiligen Proportionen (2:1,3:2,4:3,5:4,6:5) wird musikalisch durch „vollkommene Zusammenklänge" repräsentiert (z.B. C-c-g-c′-e′-g′), die den „luogo naturale" jedes Intervalls bestimmen. Abweichungen, also

---

[1] Riemann unterdrückte den begründenden letzten Nebensatz des Zitats und übersetzte (S. 393): „Allzuviele Mollakkorde würden einem Tonstück eine allzu melancholische Färbung geben. Deshalb (! Ausrufungszeichen Riemanns) scheine sich Moll ein wenig von der Vollkommenheit der Harmonie zu entfernen." Zarlino führte aber die „Unvollkommenheit" des Dreiklangs mit der großen Terz oben nicht auf dessen melancholische Färbung, sondern auf die „widernatürliche" Anordnung der Terzen zurück, die beim Molldreiklang von der Reihe der überteiligen Proportionen abweicht (siehe unten).

[2] „Quid sit harmonia? Ea nempe est extremarum contrariumque vocum communi medio consonantias complectium suavis et congrua sonoritas . . . Tres soni harmonica medietate dispositi et simul sonantes dulcissimum concentum atque ipsam harmoniam efficiunt (*Harmonia musicorum instrumentorum*, 1518, lib. III, cap. 10 und 11; Riemann S. 333, Anm.). Zarlino zitierte, ohne Gafurius zu nennen (Ist. II, 12): „Harmonia propria adunque è compositione, ò mescolanza de suoni gravi è acuti tramezati, ò non tramezati, la qual percuote soavamente il senso." Der Zusatz „ò non tramezati" verrät im Zusammenhang mit der Dreiklangslehre (Ist. III, 31) Zarlinos Harmonie-Begriff: Als Harmonie gilt allgemein eine wohlklingende Mehrstimmigkeit, vor allem aber der geteilte (dreitönige), weniger der ungeteilte (zweitönige) Klang, und unter den Dreiklängen besonders der „harmonisch" gegliederte Dur-Dreiklang.

auch die Anordnung der Terzen in den Molldreiklängen, stören die „Vollkommenheit der Harmonie“[1].

4. Die große bzw. kleine untere Terz bewirkt den heiteren Charakter des Durdreiklangs und die melancholische Färbung des Molldreiklangs; denn die großen Terzen und Sexten sind (nach Ist. III, 10) lebhaft, heiter und klangvoll (vive & allegre, accompagnate da molta sonorità), die kleinen Terzen und Sexten zwar lieblich und sanft, aber zugleich ein wenig traurig und matt (quantunque siano dolci & soavi, declinano alquanto al mesto, over languido).

In der Dreiklangslehre (Ist. III, 31) verschränken sich die Aspekte: Der Hinweis auf die Variabilität der Terz steht für sich („. . . la varietà dell'Harmonia . . .“), die mathematische Quintengliederung ist verquickt mit dem Vorrang der unteren Terz („Onde, over che sono minori . . .“), der Lagentausch der Terzen mit der Affektpsychologie („. . . quando si pone la Terza maggiore . . .“), die Affektpsychologie mit der Quintengliederung („Io non dico . . .“), schließlich die Quintengliederung mit dem Lagentausch der Terzen, der Lehre vom „luogo naturale“ der Intervalle („quando vorrà con diligenza“).

Zarlinos Dreiklangslehre traf bei den deutschen Musiktheoretikern des 17. Jahrhunderts mit den älteren Gewohnheiten zusammen, die Begriffe Dur und Moll auf Skalen, Intervalle, Tonstufen und Akzidentien anzuwenden[2]. Zwei Gedankenreihen, die bei Andreas Werckmeister zusammentrafen, führten zu dem seither üblichen Gebrauch der Namen Dur und Moll.

1. Johann Lippius (Synopsis Musica, 1612) übernahm Zarlinos Auffassung der variablen Dreiklangsterz als eines Produktes der festeren Außentöne, hob aber weniger die mathematische Quintengliederung hervor als die Veränderlichkeit der Terz um einen chromatischen Halbton, d. h. die Differenz zwischen dem Dur- und Molldreiklang der gleichen Stufe (fol. F 5r): „Soni Monades, seu Voces Radicales Tres constituentes etiam Tres Dyades Radicales sunt primò duae Extremae, scilicet prima, ima basis, et Ultima seu summa ab illa genita. Deindè est una Media duas illas Extremas perfecto masculoque tinnitu conspirantes leniore sua dulcedine conjungens, ex iisdem procedens interveniendo et distando ab illarum una per Ditonum, et altera per Semiditonum. Radix haec Unitrisona

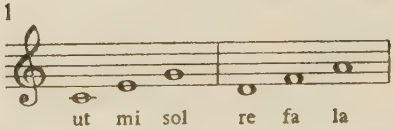
---

[1] Zarlino stützte seine Theorie des „luogo naturale“ mit der Beobachtung, daß kleine Intervalle in tiefer Lage schlecht klingen (Ist. III, 61): „Ma se per caso la prima Ottava si pone tramezata nel grave, dalla Quinta; allora il concento si fà alquanto tristo; & se tal Quinta si dividesse in due Terze, non si potrebbe à pena udire tal composto, massimamente se la Terza minore tenesse il luogo della maggiore; cioè, s'essa fusse posta nel grave.“

[2] Die Lehre von den „duralen“ und den „mollaren“ Hexachordstufen wurde noch während des 17. Jahrhunderts überliefert, wie Athanasius Kirchers Polemik gegen sie bezeugt: „Vides etiam ex ratione numerorum, tonum non esse tono duriorem aut molliorem . . . Huius autem digressionis occasionem praestitit mihi musicorum divisio illa, quà sex voces musicales dividunt in tres diatessaron, hoc modo: la h dur, sol natur, fa b mol, mi h dur, re natur, ut b mol“ (*Musurgia universalis*, 1650, lib. III, cap. 10).

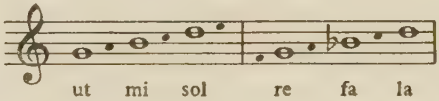
(non quidem ratione extremarum in Proportionalitate immotarum, sed tantùm ratione Mediae per Semitonium Minus mutatae) duplex est: Alia Naturalior, Perfectior, Nobilior, et Suavior. Alia Imperfectior et Mollior"[1]. Johann Crüger (Synopsis Musica, 1630, cap. 8) bezeichnete in Zusätzen zu Lippius' Dreiklangslehre die Durterz mit der Solmisationssilbe mi, die Mollterz mit der Silbe fa: „Radix haec Unitrisona . . . duplex est: Alia Naturalior . . . (cuius media per vocem Mi vel quasi Mi exprimenda). Alia Imperfectior et Mollior (cuius media per vocem Fa, vel quasi Fa, exprimenda)." Ungewiß ist, ob Crüger an Dreiklänge auf verschiedenen Stufen dachte, deren Solmisationssilben ein Hexachord füllen (a),

1



oder ob die Silben mi und fa auf die chromatische Differenz zwischen dem Dur- und Molldreiklang der gleichen Stufe anspielen (b):

2



Doch konnten in beiden Fällen die Dreiklangsterzen mi und fa als „durale" bzw. „mollare" Stufen aufgefaßt werden:

(a) Andreas Werckmeister nannte in seiner Schrift über die „Musikalische Temperatur" (1691) die Töne b, es und as „b moll, e moll und a moll", die Töne h, e, a, fis und cis „h dur, e dur, a dur, fis dur und cis dur". Riemann (S. 459, Anm.) bezog den Begriff „moll" auf die Tiefalteration durch ein b molle, den Begriff „dur" einerseits auf die Hochalteration durch ein ♯ durum, andererseits auf den Sachverhalt, daß die nicht-alterierten Töne „a dur, h dur und e dur" als reine Durterzen von f, g und c gestimmt wurden. Werckmeisters Termini lassen sich jedoch ohne einen Wechsel der Gesichtspunkte als Bezeichnungen für die Eigenart (proprietas) der Stufen verstehen: Ut (f, g, c) und fa (f, b, c) sowie die tiefalterierten Stufen galten als „mollar", mi (e, a, h) und la (a, d, e) sowie die hochalterierten Stufen als „dural". Die diatonischen Stufen

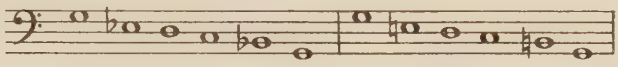
[1] Die Begriffsreihen „naturalior, perfectior, nobilior" und „imperfectior, mollior" erinnern an frühere Kennzeichnungen von Intervallen, so daß man zunächst die Verwendung der Namen Dur und Moll für Dreiklänge auf die „harten und vollkommenen" bzw. „weichen und unvollkommenen" unteren Terzen der Dreiklänge beziehen möchte. Lippius denkt aber bei den Begriffen „perfectior" und „imperfectior" an Zarlinos mathematische Quintengliederungen, bei dem Begriff „naturalior" an die „luoghi naturali" der Terzen im Durdreiklang, und das Wort „mollis" steht für Zarlinos „soave", das Lippius ersetzen mußte, weil er wie sein Lehrer Calvisius (*Melopoiia,* 1592, cap. 18) dem Durdreiklang „suavitas" zuschrieb.

haben demnach „durale“ große und „mollare“ kleine Terzen über sich[1], und unsere Begriffe „Dur“-Terz und „Moll“-Terz erklären nicht Werckmeisters Stufenbezeichnungen, sondern sind umgekehrt von ihnen abgeleitet.

(b) Die Akzidentien ♯ und b waren sinnfällige Zeichen für die chromatische Differenz zwischen dem Dur- und dem Molldreiklang der gleichen Stufe, und man könnte die Verwendung der Begriffe Dur und Moll für Dreiklänge auf die Gewohnheit der Generalbaßpraxis zurückführen, das „durale“ ♯ (mi) und das „mollare“ b (fa) summarisch als Zeichen für große und kleine Terzen und die entsprechenden Dreiklänge zu benutzen[2].

2. Eine Kombination der „harten“ und „weichen“ Intervalle mit dem „cantus durus“ bzw. dem „cantus mollis“ ergab einen abstrakten Entwurf unserer Tongeschlechter Dur und Moll. Johannes Kepler entwickelte über dem Grundton G ein „genus durum“ und ein „genus molle“:

3



genus molle genus durum

„Et prior quidem dicitur cantus mollis, quia inveniuntur in eo ordinata ab ima voce, intervalla, Tertia et Sexta, molles; posterior verò cantus durus, ab eiusdem denominationis intervallis eodem loco systematis octavae ordinatis“[3]. Der „cantus durus“, die untransponierte Skala mit h durum, enthält die „harte“ große Terz und die „harte“ große Sexte, der „cantus mollis“, die transponierte Skala mit b molle (und es), die „weiche“ kleine Terz und die „weiche“ kleine Sexte.

Werckmeister zitierte noch 1697 („Hypomnemata Musica oder Musicalisches Memorial“, S. 40) Kepler, der „die Scalas eine Duram eine mollem nach dem Lauf des Gestirnes in Richtigkeit gebracht“ habe, vermerkte allerdings ausdrücklich, daß Kepler „im G anfähet“. Eine Übertragung der Keplerschen Tongeschlechter vom Grundton G auf andere Stufen hatte zur Voraussetzung, daß außer den Terzen über G (h durum und b molle) auch die großen und kleinen Terzen den übrigen diatonischen Stufen als „dural“ bzw. „mollar“ galten.

In den „Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder General-Baß wohl könnte tractiret werden“ (1698, S. 50) gebrauchte Werckmeister die Begriffe Dur und Moll in der seither üblichen Weise: „Man könnte auch in heutiger Composition gar wohl mit zween modis auskommen,

---

[1] Der Dreiklang über h, der mit d=la als „duraler“ kleiner Terz scheinbar eine Ausnahme bildet, galt wegen seiner hochalterierten Quinte fis als Transposition.

[2] So heißt es in J. S. Bachs Generalbaßregeln: „Wird also alles summatim mit ♯ major und was mit b gezeichnet minor oder das erstere dur das andere moll genannt“ (Ph. Spitta, *Joh. Seb. Bach*, 3. Aufl., Leipzig 1921, Bd. II, S. 920).

[3] *Harmonice Mundi* . . ., 1619 (Keplers Gesammelte Werke, hg. v. M. Caspar, Bd. VI, München 1940, S. 137).

wann denn dieselben auf das temperirte Clavier appliciret und auff einen jeden Clavem, einen modum, so insgemein dur, und alsdann einen, so moll genennet wird, gerichtet werden . . .“ Das logische Verhältnis von Modus und Transpositionsskala kehrte sich damit um: Bis zum 17. Jahrhundert galten die Transpositionsskalen (der „cantus durus“ und der „cantus mollis“) als Tongeschlechter (Genera), die Modi (z. B. c-jonisch und a-äolisch) als Tonarten (Spezies). Seither betrachtet man die Modi als Genera (den jonischen Modus als Dur-Geschlecht, den äolischen Modus als Moll-Geschlecht) und die Transpositionsskalen als Spezies (C-Dur und a-moll als Tonarten).

Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jahrhundert

von

ERNST APFEL

In der vorliegenden Untersuchung wird von einem Vergleich der beiden dreistimmigen Messen Nr. 2 *(Sine nomine)* und Nr. 1 *(Quinti toni)* der Gesamtausgabe der Werke Ockeghems ausgegangen[1].

In der *Missa Sine nomine* heißen die unteren Stimmen von unten nach oben Contra, Tenor, in der *Missa Quinti toni* Bassus, Tenor. Die oberste Stimme ist in beiden Messen nicht benannt. Wir nennen sie wie der Herausgeber: „Superius".

Der Superius beginnt in beiden Messen die einzelnen Sätze und auch Abschnitte in der Oktav über dem Tenor oder im Einklang mit ihm und kehrt immer wieder in diese Konsonanzen zurück. Er schreitet oft in parallelen Terzen und Sexten mit dem Tenor fort.

In der *Missa Sine nomine* ergreift er außer in füllenden und schmückenden Wendungen, die etwa dem Vorhalt, dem Durchgang, der Portamentnote der klassischen Vokalpolyphonie entsprechen, und die deshalb auch so genannt seien, keine Quarten und verminderten Quinten zum Tenor (im zweistimmigen Satz galten Quarten und verminderte Quinten als Dissonanzen). So könnten Tenor und Superius allein stehen; sie bilden einen vollkommenen zweistimmigen Satz. Der Contra ist diesem offenbar erst nachträglich hinzugefügt worden und erweitert ihn zu einem dreistimmigen Satz.

Anders in der *Missa Quinti toni*. Hier finden wir zwischen Tenor und Superius Quarten und verminderte Quinten, die nicht als Vorhalte oder dergleichen verstanden werden können. An den betreffenden Stellen hat der Bassus die Terz, die Quint oder die Sext unter dem Tenor und hebt so die Dissonanz der beiden anderen Stimmen auf, er legitimiert sie. Die Oberstimmen sind also an diesen Stellen auf den Bassus angewiesen. Er gehört somit von vornherein zum Satz

---

[1] *Johannes Ockeghem, Sämtliche Werke,* hg. von D. Plamenac (PäM, hg. von Th. Kroyer, Jg. I², Leipzig 1927), Bd. I, S. 15 ff. u. 1 ff. – Die folgenden Untersuchungen wurden durch Gespräche mit meinem Kollegen und Freund Arnold Feil wesentlich gefördert.

und ist den beiden anderen Stimmen gleichberechtigt[1]. Tenor und Superius bilden also hier keinen Satz für sich. Da sie sich aber im Ganzen wie die entsprechenden Stimmen der *Missa Sine nomine* verhalten (s. o.), kann man annehmen, daß die Setzweise der *Missa Sine nomine* der der *Missa Quinti toni* zugrundeliegt. Die Unterstimme ist aus einer bloß hinzugefügten (als Contra in der *Missa Sine nomine*) zu einer notwendig zum Satz gehörenden und damit gleichberechtigten Stimme (als Bassus in der *Missa Quinti toni*) geworden. Damit ist eine Veränderung des Satzes als Konstruktion verbunden. Was es mit dieser Veränderung auf sich hat und welche Bedeutung ihr zukommt, soll hier gezeigt werden.

Die Fälle, in denen der Superius in der *Missa Quinti toni* mit dem Tenor Quarten oder verminderte Quinten bildet, lassen sich in drei Arten einteilen, wobei die erste mitten im Satz, die beiden anderen vornehmlich an Schlüssen und Teilschlüssen begegnen:

1. An den Stellen: Kyrie T. $9^{3,4}$, 37^{1}, Gloria T. 27^{2}, $95^{1,3}$, 108^{1}, Credo T. 6^{3}, 45^{1}, 146^{1}, 174^{2}, 184^{1}, 224^{4}, 228^{4}, Sanctus T. 44^{4}, 81^{2}, 82^{2}, 144^{1}, 166^{1} und Agnus T. 102^{4} handelt es sich um Dissonanzen zwischen Tenor und Superius, die bei Durchgängen, Vorhalten und ähnlichen ornamentalen Wendungen einer der beiden Stimmen gegen die andere entstehen.

2. Im Credo T. 42^{4}, 138^{1}, 185^{4} und Sanctus T. 42^{2} schließt der Superius mit dem Tenor aus der verminderten Quint in die Terz, der Bassus aus der großen Sext unter dem Tenor in die Oktav.

Diese beiden Arten von Quarten und verminderten Quinten genügten noch nicht, um zu behaupten, die Messe folge einer anderen Satztechnik als die *Missa Sine nomine*. Es kommen aber noch die unter 3. genannten, entscheidenden Fälle dazu.

3. Im Gloria T. 95/97 und im Sanctus T. 146 und 164 bis 166 begegnen uns Quarten, die nicht als Durchgänge und dergleichen zwischen Superius und Tenor erklärt werden können[2].

Vierstimmige Sätze in der älteren Art der *Missa Sine nomine*, in denen einem selbständigen zweistimmigen Satz zwei weitere Stimmen zugefügt werden, gibt es nicht viele. Bei Ockeghem finden wir unter den bis jetzt veröffentlichten Sätzen keine derartigen. Seine vierstimmigen Werke sind in der Technik der *Missa Quinti toni* komponiert.

Um einen in der Technik der *Missa Sine nomine* gehaltenen vierstimmigen Satz zu zeigen, sei aus DTÖ VII (S. 178 ff.) das *Salve regina* von Dufay bespro-

---

[1] Der Bassus der *Missa Quinti toni* bleibt an den Schlüssen immer unter dem Tenor, indem er vom vorletzten Ton zum letzten aus der Quint unter dem Tenor in die Oktav unter dem Tenor springt, während der Contra der *Missa Sine nomine* jeweils schon eine gewisse Zeit vor dem Schluß in die Mittellage zwischen Tenor und Superius zurückkehrt und in der Quint über dem Tenor schließt (sonst der übliche Schluß des Motetus).

[2] Nur die eindeutigsten Stellen sind hier angeführt.

chen[1]. Die Stimmen heißen von unten nach oben Bassus, Tenor, Contra; die oberste Stimme ist nicht bezeichnet. Sie bildet mit dem Tenor einen zweistimmigen Satz, in dem keine Quarten oder verminderte Quinten vorkommen, der deshalb völlig für sich allein stehen kann. Die beiden Stimmen bewegen sich oft in parallelen Terzen und Sexten und schließen an den Abschnitten in die Oktav (T. 5, 12, 20, 26, 30, 37, 40, 56 usw.). Der Bassus springt häufig: zum Schluß der Abschnitte meistens in die Quint über dem Tenor (Oktavsprungkadenz) und in T. 29/30, 81/82 und 183/84 in die Oktav unter dem Tenor (anscheinend, weil die Sext-Oktav-Klausel des Superius mit dem Tenor hoch liegt). In T. 36/37, 42/43, 46/47, 48/49, 57/58, 71/72, 95/96, 135/36, 146/47, 175/76, 191/92, 213/14 schreitet er in die Terz unter dem Tenor fort und bildet so einen Schluß, der unserem Trugschluß ähnlich sieht. Besondere Klauseln finden wir in T. 60/61 und 149/50. Nirgends ist jedoch der zweistimmige Satz der Oberstimme mit dem Tenor auf den Bassus angewiesen; der Bassus hängt vielmehr von diesem ab. Lediglich der hohe Contra, der in anderen, ähnlichen Sätzen meist „Contra altus" heißt, ist auf den Bassus angewiesen, denn er hat im Verhältnis zum Tenor oft Quarten inne, die der Legitimation durch den Bassus bedürfen (T. 3^3, 4^3, 11^{1-2-3}, usw.). Der ganze Satz scheint also so komponiert:

1

Zeichenerklärung:
◇ = Bassus (Contratenor bassus), in Beispielen ohne ◆ – s. da – = Contra oder Contratenor; ○ = Tenor; ◆ = Altus (Contratenor altus); ● = Superius, im klanglichen Satz Motetus Triplum und Quadruplum; C = Contra, T = Tenor, S = Superius.

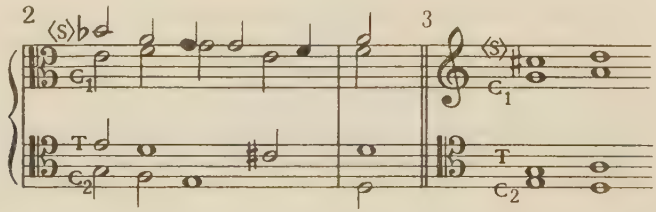
Einem reinen zweistimmigen Satz wurde zuerst ein tiefer Kontratenor (Bassus) hinzugefügt und dem so entstandenen dreistimmigen Satz je nach der Konsonanz des Bassus zum Tenor ein hoher Kontratenor. Tenor und Superius (die oberste, unbezeichnete Stimme) sind Gerüststimmen und in keinem Falle auf den Bassus angewiesen.

Anders in einem anonymen *Salve regina,* das wir nun betrachten wollen (DTÖ XXVII 1, S. 55 ff.): Die Stimmen heißen von unten nach oben Contra 2, Tenor, Contra 1; die oberste Stimme (Superius) ist nicht bezeichnet. In T. 32/33, 49/50, 56/57, 78/79, 114/15, 134/35, 140/41 schließt der Superius mit dem Tenor in der Oktav (im Einklang)[2]; parallele Sexten (Terzen) gehen voraus; der Contra 2 springt an den Abschnitten und ganzen Schlüssen aus der Quint unter dem

[1] Die Verfasserschaft Dufays an diesem Stück wird allerdings von K. Dèzes (*Das Dufay zugeschriebene Salve regina eine deutsche Komposition,* ZfMw X, 1928, S. 327 ff.) bestritten. Daß jedoch das *Salve regina* einer anderen Technik als die Sätze, die Dèzes zum Vergleich heranzieht, folgt, genügt nicht, um es einem anderen Komponisten zuzuweisen.

[2] In T. 136/37 schreitet der Superius sofort weiter.

Tenor im vorletzten Klang in die Quint über dem Tenor, den Einklang mit dem Tenor oder die Oktav unter ihm, manchmal schreitet er in die Terz unter ihm fort; der Contra 1 berührt oft die Quart über dem Tenor und ist somit auf den Contra 2 angewiesen. Dies alles hat der vorliegende Satz mit dem *Salve regina* von Dufay gemeinsam. Aber in T. 21, 30, 44, 46–48, 53, 75–77, 104, 105, 118, 121, 137/38 kommen zwischen Superius und Tenor Quarten, ja Quartenparallelen und verminderte Quinten vor. Die beiden Stimmen sind also an diesen Stellen auf den Contra 2 angewiesen, der hier die Terz, die Quint oder die Sext unter dem Tenor inne hat. Dies entspricht dem in der *Missa Quinti toni* von Ockeghem Festgestellten[1]. An den Schlüssen kommen aber (T. 46–48, 75–77, 118/19, 121, 137/38) zwischen Tenor und Superius nicht nur Quarten, Quartenparallelen und verminderte Quinten vor, sondern auch parallele, in jener Zeit zumal im Verhältnis zum Tenor verbotene, perfekte Konsonanzen. Diese zeigen noch deutlicher als die zwischen Tenor und Superius vorkommenden Quarten, daß in diesem *Salve regina* stellenweise der Contra 2 für den Satz maßgebend war, denn sie sind aufgehoben, wenn man alles Geschehen auf ihn bezieht. Der Contra 2 macht an den genannten Schlüssen auch den fallenden Sekundschritt, den sonst der Tenor auszuführen hat, z. B. T. 118/19 (Beisp. 2), oder ähnliche Fälle, T. 47/48, 76/77 und 138 (Beisp. 3, dekoloriert).



In diesem Satz liegt also der Contra 2 zwar fast immer unter dem Tenor, ist aber doch nur an den erwähnten Stellen für den Aufbau der Klänge verantwort-

[1] Im Gegensatz zum Bassus der *Missa Quinti toni* (s. S. 298, Anm. 1) springt aber der Contra 2 des hier besprochenen Satzes an manchen Schlüssen in die Quinte über dem Tenor (s. o.). Dies zeigt, daß das Verbleiben der tiefen Stimme unter dem Tenor, wie es in der *Missa Quinti* der Fall ist, allein kein Kriterium dafür bildet, daß sie Klangträgerin geworden ist. (Vgl. dagegen H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, S. 32 ff. u. ö.) Zweifellos besteht ein Zusammenhang zwischen der Bezeichnung der tiefen Stimme in der *Missa Quinti toni* als Bassus und der Tatsache, daß sie an den Schlüssen unter dem Tenor bleibt; auch ist es wohl kein Zufall, daß die tiefe Stimme des anonymen *Salve regina* (DTÖ XXVII 1), dessen Satz jenem der *Missa Quinti toni* von Ockeghem gleicht, oft die Oktavsprungkadenz macht und Contra 2 heißt. Der Zusammenhang betrifft aber nicht die Klangauffassung, ja nicht die Satztechnik im engeren Sinne, – er ist aufführungstechnisch bedingt. Erst in der Folge entstand eine neue Auffassung der Klänge. Wo nicht verschiedene Satztechniken unterschieden werden, ist Gefahr, daß sekundären Erscheinungen primäre Bedeutung zugemessen wird. Diese Gefahr erhöht sich, wenn zur Erklärung Prinzipien der Harmonielehre herangezogen werden (vgl. W. Korte, *Die Harmonik des frühen XV. Jahrhunderts in ihrem Zusammenhang mit der Formtechnik*, Münster 1928).

lich, somit unentbehrlich für den Satz, indem er unrechtmäßige Zusammenklänge zwischen Tenor und Superius legitimiert.

Es gibt aber von der Messe Machauts an bis tief ins 15. Jahrhundert hinein Sätze, in denen der Kontratenor, wo er auch unter den Tenor zu liegen kommt, unentbehrlich ist. Dies zeigen die vielen Quarten, Quartenparallelen, verminderten Quinten und parallelen perfekten Konsonanzen in diesen Sätzen, die zwischen den Oberstimmen und damit auch im Verhältnis zum Tenor, wenn er höher liegt als der Kontratenor, auftreten. Als Beispiel diene das anonyme *Elizabet Zacharie* (DTÖ XL, S. 16 ff. – auf ähnliche Sätze kommen wir noch ausführlicher zu sprechen): Die Unterstimmen heißen Tenor, Contratenor, die beiden oberen Stimmen sind nicht benannt. In T. 23, 28, 30, 33, 34, 38, 41, 43, 45, 49, 57 usw. hat die oberste Stimme Quarten, in T. 118/19 Quartenparallelen zum Tenor und (ohne Kolorierungen) in T. 24/25, 36/37, 72/73, 78/79, 85/86, sowie in den T. 105–108 schreitet sie in perfekten Konsonanzen parallel mit dem Tenor fort. An diesen Stellen befindet sich der Kontratenor stets unter dem Tenor, was nahelegt, daß er hier an Stelle des Tenors für den Aufbau der Klänge und für die Fortschreitungen der Stimmen maßgebend ist. Derartige Sätze folgen also einer anderen Satztechnik als die *Missa Sine nomine* von Ockeghem und das *Salve regina* von Dufay, aber auch als die *Missa Quinti toni* von Ockeghem und das anonyme *Salve regina* in DTÖ XXVII 1: Maßgebend ist die tiefste Stimme, der Tenor oder, wo er tiefer liegt als der Tenor, der Kontratenor. Die Oberstimmen stehen der tiefsten Stimme gleichberechtigt gegenüber. Sie müssen immer wieder in Gegenbewegung zu dieser in ihre perfekte Ausgangskonsonanz zurückkehren (die erste Oberstimme über der Fundamental-Stimme in die Quint, die zweite in die Oktav und die dritte in die Duodezim), wobei Parallelen entstehen. Der Kontratenor wird also, wo er tiefer liegt als der Tenor, zum Klangträger, und der Tenor wird Oberstimme. In der *Missa Sine nomine* von Ockeghem aber füllte oder erweiterte und in der *Missa Quinti toni* ergänzte er im Unterschied dazu einen zweistimmigen Satz. Grundlage der Technik der zuletzt genannten Sätze war das Verhalten einer einzigen Stimme, des Superius, zum Tenor, so daß keine Parallelen vorkamen (vgl. die Schlüsse in der *Missa Quinti toni* von Ockeghem und in dem anonymen *Salve regina* in DTÖ XXVII 1, s. o.).

Wir stellen somit anhand der Denkmäler drei Satz-Arten fest:

1. den Satz des anonymen *Elizabet Zacharie* in DTÖ XL,
2. den Satz der *Missa Sine nomine* von Ockeghem und des *Salve regina* von Dufay,
3. den Satz der *Missa Quinti toni* von Ockeghem und des anonymen *Salve regina* in DTÖ XXVII 1.

Die 1. und 2. Art sind grundverschieden, während die 3. in ihrer Grundlage mit der 2. übereinstimmt, aber Elemente der 1. aufgenommen hat.

Entscheidende Bedeutung kam bei unserer Untersuchung dem Kontratenor (Bassus oder auch Contra) zu. Seine Stellung zum Satz-Ganzen, seine Funktion

war wesentlich. Es ergab sich nun die Frage: ergänzt er nur den Tenor, wobei die anderen Stimmen auf die jeweils tiefste Stimme (ihn oder den Tenor) bezogen werden (1. Art), oder erweitert er einen gegebenen selbständigen zweistimmigen Satz zu einem dreistimmigen (2. Art), oder gehört er als notwendige Ergänzung zu einem zweistimmigen Satz, der zwar nicht mehr selbständig, aber auch nicht völlig im dreistimmigen Satz aufgegangen ist (3. Art)? Die Bezeichnung „Contratenor" läßt vermuten, daß die Funktion, die er in der 1. Art hat, die ursprüngliche gewesen ist.

Welche Stellung nimmt nun die Quart in den beschriebenen drei Satz-Arten ein?

In Sätzen der ersten Art kommen zwischen allen Oberstimmen besonders aber im Verhältnis zum Tenor, wo dieser höher liegt als der Kontratenor, häufig Quarten und verminderte Quinten vor, was zeigt, daß die tiefste Stimme für den Satz maßgebend war. In Sätzen der zweiten Art kommen zwischen oberster Stimme (Superius) und Tenor keine, in solchen der dritten Art zwischen denselben Stimmen, wenn der Kontratenor tiefer liegt, zuweilen Quarten und verminderte Quinten vor.

In der Studie „Der Diskant in der Musiktheorie des 12.–15. Jahrhunderts"[1] komme ich, ausgehend von den Satzlehren der Zeit[2], zur Unterscheidung zweier verschiedener Satztechniken im 15. Jahrhundert: einer klanglichen und einer freien Diskanttechnik, wie sie dort vorläufig genannt wurden[3].

Es ist zweckmäßig, auf diese Unterscheidung hier kurz einzugehen, wobei für die Begründung auf die genannte Arbeit verwiesen werden muß. Im klanglichen Diskantsatz des 15. Jahrhunderts, der in England beheimatet war und der von englischen Theoretikern beschrieben worden ist, wurden dem Tenor[4]

---

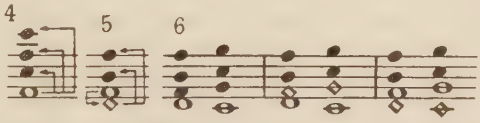
[1] Dissertation Heidelberg 1953.

[2] Über die Kompositionstechnik erhält man erst durch die Heranziehung der Theoretiker Aufschluß, weil die Funktion der Einzelnote aus dem Notenbild nicht zu erkennen ist; vgl. die Einleitung zu meiner Dissertation.

[3] „Klanglich" in „klanglicher Diskantsatz" bedeutet „nicht harmonisch" wie die spätere Kunstmusik. „Frei" in „freier Diskantsatz" bezieht sich auf den Discantus (Superius), der in dieser Satz-Art einen großen Ambitus und damit viele Möglichkeiten hatte, sich fortzubewegen. Zur besseren Unterscheidung könnte man den freien Diskantsatz auch „kontrapunktischen" Satz nennen. Die klangliche Technik ist in der Theorie bis jetzt nur in englischen Traktaten des 15. Jahrhunderts nachweisbar. Vgl. über alle diese Punkte die oben, Anm. 1, erwähnte Studie.

[4] Der Tenor war im Mittelalter und noch später die wichtigste Stimme des Satzes, gleichgültig ob er dem gregorianischen Choral entstammte oder neu erfunden, also cantus firmus oder cantus prius factus war. In der Literatur über den Satz des 15. Jahrhunderts steht die Frage nach dem cantus firmus im Vordergrund der Betrachtungen, obwohl sie von geringerer Bedeutung ist. Im klanglichen Satz trug nämlich immer der Tenor, von dem beim Bau des Satzes ohnehin ausgegangen wurde, den cantus firmus. Im freien Diskantsatz konnte sich der cantus firmus auch im Discantus (Superius) befinden, doch war dies nur für den zweistimmigen Gerüstsatz von Bedeutung. Schon die dritte Stimme, der „Contra" („Contratenor bassus") mußte nur mit dem Tenor konsonieren, nicht aber mit dem Discantus. Die Frage nach dem Bau des Satzes, wie sie hier gestellt wurde, scheint mir wichtiger als die Frage nach dem cantus firmus.

gleichzeitig mehrere Stimmen zugefügt, die Motetus, Triplum und Quadruplum hießen. Der klangliche Diskantsatz war also ein vielstimmiger Satz. Die zum Tenor gefügten Stimmen befanden sich über diesem. Jede einzelne bildete mit ihm einen zweistimmigen Satz, für den je drei bis fünf Konsonanzen verwendet werden konnten. Die einzelnen Stimmen hingen nicht voneinander ab, jede wurde dem Tenor ohne Rücksicht auf irgendeine andere Stimme zugefügt, so daß man die Bauweise gemäß Beisp. 4 darstellen kann. Der Tenor war als tiefste Stimme, abgesehen davon, daß von ihm die Konstruktion des ganzen Satzes ausging, Träger der Klänge. Später wurde derartigen Sätzen häufiger ein „Gegen-Tenor", „Contratenor", zugefügt, wobei dann aber das Quadruplum wegfiel. Dieser „besondere" Tenor, der „Contratenor", bewegte sich im Raum des bereits vorhandenen Tenors und befand sich manchmal über und manchmal unter ihm. Wenn er sich unter dem Tenor befand, übernahm er dessen Funktion als Klangträger. Dies ist daraus ersichtlich, daß dann die anderen Stimmen Quarten im Verhältnis zum Tenor innehaben konnten. Da der Kontratenor somit an den betreffenden Stellen für den Aufbau der Klänge mitverantwortlich war, ist anzunehmen, daß er dem Tenor vor allen anderen Stimmen beigefügt wurde. Er bildete mit diesem eine kombinierte Tiefstimme, die beide Funktionen des alten Tenors in sich beschloß, nämlich für den ganzen Satz bestimmend und zugleich Klangträger zu sein. Die Oberstimmen wurden der kombinierten tiefen Stimme genau wie früher dem Tenor ohne gegenseitige Rücksichtnahme zugefügt (Beisp. 5). Da von den Fundament-Tönen ausgegangen wurde, und das Klangfolgesystem des 14. Jahrhunderts noch in Geltung war, herrschte im klanglichen Satz das Nachbarschaftsverhältnis der Klänge [1], somit (vor allem an Schlüssen) die in Beisp. 6 gezeigte Klangfolge.



[1] So nenne ich nach Thr. Georgiades, *Englische Diskanttraktate aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts; Untersuchungen zur Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Mittelalter*, München 1937, das Nebeneinanderstehen von Klängen ähnlichen Aufbaus über in Sekunden sich bewegenden, den Satz bestimmenden Fundament-Tönen. Georgiades hat darauf hingewiesen, daß der von den englischen Theoretikern gelehrte Diskant den Zusammenhang zwischen der Mehrstimmigkeit des späten und der Verdoppelungspraxis des frühen Mittelalters deutlicher als der des Festlandes zeigt. Der damit angedeutete Unterschied des englischen Diskants zu dem des Festlandes erwies sich nach meinen Untersuchungen als ein satztechnischer. Es lag nahe, den englischen Diskant als klanglich zu bezeichnen.

M. Bukofzers (*Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen*, Straßburg 1936) „englischer Diskant" ist gewissermaßen identisch mit dem klanglichen Diskantsatz der vorliegenden Untersuchung. Allerdings meint Bukofzer, der Kontratenor sei im englischen Diskant ebenso wie im Fauxbourdon zuerst Füllstimme und dann Baß (im harmonischen Sinn, also Klangträger – S. 89 ff.) gewesen. Wie mir scheint, war jedoch der Kontratenor im „englischen

Es entstanden zwischen den zur kombinierten Tiefstimme gefügten Stimmen häufig Parallelen, die aber nicht als fehlerhaft angesehen wurden, weil sie nicht die Fortschreitung mit der tiefsten Stimme betrafen.

Der auf dem Festland verbreitete freie Diskantsatz dagegen war ursprünglich ein zweistimmiger Satz aus Tenor und hinzugefügter Diskantstimme. Wie aus den Regeln der Theoretiker und aus den Denkmälern hervorgeht, standen hier der einen Diskantstimme im Gegensatz zu den Oberstimmen des klanglichen Diskantsatzes alle Konsonanzen vom Einklang bis zur Duodezim über dem Cantus zur Verfügung[1]. Aus dem zweistimmigen freien Diskantsatz entstand nun ein dreistimmiger Satz, indem man immer häufiger eine dritte Stimme, auch „Contratenor" genannt, zufügte. Dieser „Contratenor" des dreistimmigen freien Diskantsatzes hatte einen größeren Ambitus als der des klanglichen und eine ganz andere Aufgabe als dieser: er war eine Füllstimme, aber keine den Tenor ergänzende Stimme, kein Klangträger. Noch als man den heute als „Diskant-", „Chanson-" oder „Kantilenensatz" bezeichneten Satz prinzipiell dreistimmig praktizierte, ging man, wie aus den Regeln der Theoretiker eindeutig hervorgeht, immer von einem zweistimmigen freien Diskantsatz, also von der Einheit Tenor – Discantus (Superius) aus: Wichtigste Stimme war der Tenor[2]. Mit ihm mußte der Kontratenor konsonieren[3]. Welche Konsonanz aber der Kontratenor ergriff, hing von der Konsonanz des Discantus (Superius) zum

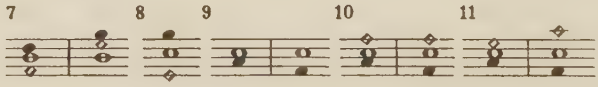
---

Diskant" immer Klangträger, im Fauxbourdon aber nur Füll- oder Ergänzungsstimme, da er ganz vom Satz der Gerüststimmen Tenor und Superius (im Fauxbourdon auch Supranus genannt), die sich immer gleich verhielten, abhängig war.

[1] Die Quarte galt im zweistimmigen Satz als Dissonanz.

[2] Da der Kontratenor sich oft unter ihm befand, jedoch immer am Discantus aufgehängt war, „trug" der Tenor die Klänge nicht, sondern „hielt" sie, er war gleichsam ein „Klanghalter".

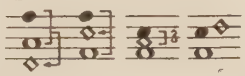
[3] So ergriff der Kontratenor niemals die Quart unter oder über dem Tenor (Beisp. 7) und selten die Sext unter dem Tenor (Beisp. 8), obwohl beides von der Diskantstimme aus gesehen unbedenklich gewesen wäre. Der Kontratenor durfte auch mit der Diskantstimme, nicht aber mit dem Tenor in parallelen Quinten fortschreiten. Offen bleibt bei den Theoretikern lediglich, ob der Kontratenor bei Stimmkreuzung des Discantus mit dem Tenor, wie bei Beisp. 9 die Quart über dem Tenor ergreifen durfte (Beisp. 10). In dem hier behandelten freien Diskantsatz



findet man jedoch selten Stimmkreuzungen zwischen Tenor und Discantus (die Theoretiker berücksichtigen sie gar nicht; sie setzen voraus, daß sich der Discantus über dem Cantus befindet); auch übersteigt der Kontratenor nur in ganz seltenen Fällen die Diskantstimme. Schließlich widerspricht die Stellung des Tenors im Satz einem Klang, in dem der Kontratenor eine Quart zu ihm hat. In den Denkmälern hat der Kontratenor bei Stimmkreuzungen zwischen Tenor und Diskant immer die Terz (Sext) zum Tenor inne (Beisp. 11).

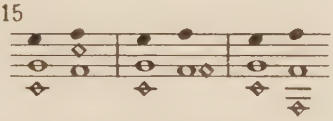
Tenor und der Lage dieser beiden Stimmen ab: Lag der Tenor hoch und befand sich deshalb die Diskantstimme wenig über ihm, so gab man dem Kontratenor eine Konsonanz unter dem Tenor; lag der Tenor tief, so daß sich die Diskantstimme in größerem Abstand über ihm bewegte, so sollte der Kontratenor den Raum zwischen beiden füllen (Beisp. 12). Der Kontratenor war, was besonders deutlich ist, wenn er sich unter dem Tenor befindet, am Discantus aufgehängt. So wurde vermieden, daß er mit diesem auffallend dissonierte, auch wenn er sich über dem Tenor befand. Darüber gibt es aber noch besondere Regeln: 1.) Die zum Tenor gefügten Stimmen sollen möglichst so miteinander konsonieren, daß sie auch ohne Tenor für sich allein stehen können (Beisp. 13), und 2.) Discantus und Kontratenor dürfen nicht zugleich Quint und Sext über dem Tenor haben, weil sie dann eine Dissonanz, die Sekunde bildeten (Beisp. 14).

12 13 14



So erhielt man einen reinen dreistimmigen Satz, in dem im Verhältnis zum Tenor keine und zwischen Kontratenor und Discantus fast keine Quarten vorkamen[1]. Die Diskantstimme mündete immer wieder in die Grundkonsonanz des zweistimmigen Satzes, die Oktav, und an ihrer Stelle manchmal in den Einklang ein. Davor begleitete sie den Tenor meistens in parallelen Sexten oder Terzen. Der Kontratenor mußte ständig springen, wenn parallele perfekte Konsonanzen vermieden werden sollten, zumal an den Schlüssen, so daß folgende Klangverbindung entstand:

15



[1] Zwischen Discantus und Kontratenor ergaben sich aber auch übermäßige Quarten und verminderte Quinten, im vierstimmigen freien Diskantsatz dementsprechend zwischen Diskantstimme und Altus, aber auch zwischen Altus und Tenor. Im klanglich-freien Diskantsatz (3. Art) kamen diese Zusammenklänge auch zwischen Tenor und Diskantstimme vor. Die Beobachtung, daß der Kontratenor in gewissen Sätzen weggelassen werden könnte, weil der Discantus mit dem Tenor einen vollkommenen Satz bildet, fand ich in der Literatur nur bei A. Schering, *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, Leipzig 1914, besonders S. 123 und S. 176 f., und bei W. Stephan, *Die burgundisch-niederländische Motette zur Zeit Ockeghems*, Würzburg 1937, S. 26 f., Anm. 85, vermerkt. Bei Stephan heißt es sogar: „ohne daß . . . ungestützte Quarten entständen." In keiner der beiden Untersuchungen wird jedoch die erwähnte Tatsache mit dem Bau des Satzes in Beziehung gebracht. Es bleibt also bei der Feststellung der Erscheinung, des Äußerlichen, wie bei Besseler in bezug auf den Kontratenor (s. S. 300, Anm. 1).

Diese war also aus völlig anderen Gegebenheiten entstanden und beruhte auf völlig anderen Voraussetzungen als unsere harmonische Kadenz V–I, weil sie jenseits jeder Tonalität stand[1].

Im klanglichen Diskantsatz herrschten Tenor und Kontratenor, die sich zu einer Stimme ergänzten, im freien aber der Tenor mit der obersten Stimme, dem Discantus oder Superius. Die Stimmen hatten in beiden Satzarten verschiedenes satztechnisches Gewicht. Das ist von Bedeutung.

Der vierstimmige freie Diskantsatz bestand aus dem zweistimmigen Gerüstsatz Tenor – Discantus, einem „Contratenor bassus" und einem „Contratenor altus". Der Contratenor bassus wurde aus den Konsonanzen der Gerüststimmen ermittelt, wie der Kontratenor des dreistimmigen freien Diskantsatzes, nur daß er mehr als dieser unter dem Tenor gehalten wurde. Der Contratenor altus ergriff meistens die Quart über dem Tenor, weil der Bassus vorwiegend die Quint und die Terz unter dem Tenor hatte. Auch die Terz berührte der Altus und seltener die Quint[2]. In dem so entstehenden vierstimmigen freien Diskantsatz kamen also zwischen Tenor und Contratenor altus Quarten vor, die vom Contratenor bassus gefordert und legitimiert waren, natürlich aber nicht zwischen Tenor und oberster Stimme, also nicht im Gerüstsatz. Soviel über den vierstimmigen freien Diskantsatz.

Der Altus des vierstimmigen freien und der Motetus des vierstimmigen klanglichen Diskantsatzes (mit Kontratenor statt Quadruplum) nehmen beide vorwiegend die Quart zum Tenor ein (s. o.). Motetus und Altus sind also für unsere Unterscheidung nicht maßgebend, sondern immer nur die anderen Stimmen, besonders das Verhältnis der obersten Stimme (Triplum bzw. Discantus oder Superius, die sich der Lage nach entsprechen) zum Tenor und das Verhältnis dieser beiden zum Kontratenor (Contratenor bassus). Sie sind die Hauptstimmen.

Die getroffene Unterscheidung zwischen klanglichem und freiem Diskantsatz können wir nun auf die besprochenen Sätze von Ockeghem, Dufay und unbekannten Meistern anwenden, da die besprochenen Merkmale dort dieselben sind wie hier. Das anonyme *Elizabet Zacharie* (DTÖ XL) ist ein klanglicher Diskantsatz (nach der Einteilung S. 300, 1. Art). Die *Missa Sine nomine* von Ockeghem und das *Salve regina* von Dufay (2. Art) sind freie Diskantsätze. Die *Missa Quinti toni* von Ockeghem dagegen und das anonyme *Salve regina* sind freie Diskantsätze, die auch Merkmale des klanglichen Satzes tragen (3. Art): Quarten und verminderte Quinten im Verhältnis zum Tenor, parallele perfekte Konsonanzen zwischen Oberstimmen einschließlich des Tenors. Dies

[1] Darüber eingehender in der Einleitung zur Dissertation des Verfassers.

[2] Der vierstimmige freie Diskantsatz wird in *Guilielmi Monachi de preceptis artis musice et pratice compendiosus libellus*, COUSSEMAKER, *Scriptores de musica medii aevi*, Bd. III, S. 293 ff., und im *Tractatus de musica figurata et de contrapuncto ab anonymo auctore*, COUSSEMAKER, Bd. IV, S. 434 ff. gelehrt. Bei GUILIELMUS MONACHUS bewegen sich die Gerüststimmen nur in parallelen Sexten.

zeigt, daß der klangliche Satz auf den freien eingewirkt hat. Noch in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, die letztlich aus dem freien Diskantsatz hervorgegangen ist, können wir Elemente des klanglichen Satzes erkennen. Der Palestrina-Satz ist ja ein einheitlicher Satz, in dem zwar das Verhältnis aller Stimmen zueinander, in der Senkrechten aber doch das Verhältnis zum tiefsten Ton maßgebend ist (Quarten und verminderte Quinten können überall, nur nicht im Verhältnis zum Baß vorkommen, parallele perfekte Konsonanzen aber überhaupt nicht).

Dieser „klanglich-freie" Satz, wie wir den Satz der 3. Art nun nennen wollen, den wir in der *Missa Quinti toni* von Ockeghem und dem anonymen *Salve regina* in DTÖ XXVII 1 kennengelernt haben, entstand, indem man dem Kontratenor des freien Satzes teilweise die Funktion des Kontratenors im klanglichen Satz übertrug, wodurch man die Möglichkeit erhielt, zwischen den Hauptstimmen Tenor und Superius Quarten und verminderte Quinten zu setzen, sobald der Kontratenor unter den Tenor zu liegen kam. Kontratenor (Bassus) und Superius mußten aber jetzt gleichzeitig zum Tenor gefügt werden, weil sie sich gegenseitig bedingten: der Superius hatte einen Teil (aber nur einen Teil, denn er war nicht ganz vom Kontratenor abhängig) seines satztechnischen Gewichts an den Kontratenor abgegeben. (Man könnte fragen, ob der vorliegende klanglich-freie Diskantsatz nicht aus dem klanglichen entstanden sein könnte. Dies ist jedoch nicht möglich[1].)

Wenn man nun die in den DTÖ veröffentlichten Sätze der Trienter Codices unter dem Gesichtspunkt betrachtet, ob sie nach der freien oder der klanglichen Diskanttechnik komponiert sind, so ergibt sich folgendes Bild[2]: Rein klangliche Sätze findet man nur wenige, meist vierstimmige[3], freie Diskantsätze dagegen begegnen häufig[4].

Der in der *Missa Quinti toni* von Ockeghem (s. o.) und dem *Salve regina* in DTÖ XXVII 1 vorliegende klanglich-freie Diskantsatz (3. Art) ist ebenfalls in den Trienter Codices zu finden[5]. Dabei stellen wir fest, daß das Klangliche in

---

[1] Solange die imperfekten Konsonanzen in die benachbarten perfekten aufgelöst werden mußten, mußte der durch Grundtöne bestimmte Satz starr bleiben. Erst nach der klassischen Vokalpolyphonie, deren Klanglichkeit völlig anders geartet war (vom freien Diskantsatz her) konnte ein auf dem Baß als Fundament-Stimme beruhender freier Satz entstehen.

[2] Die fünfte Auswahl in DTÖ XXXI wurde hier nicht berücksichtigt. Aus der sechsten Auswahl (DTÖ XL) werden die Motetten DUNSTABLES weiter unten erörtert.

[3] Z. B. DTÖ XL, 16. Der klangliche Satz wurde meist nur improvisiert; er war in England verbreitet. Der freie Diskantsatz dagegen war ein typischer res facta-Satz, der auf dem Kontinent beheimatet war.

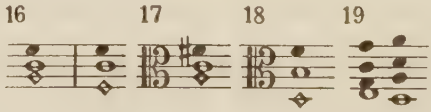
[4] Von diesen seien hier nur die vierstimmigen aufgezählt, denn die dreistimmigen Sätze der Tr. Codd. sind außer den in Anm. 3 u. 5 genannten alle freie Diskantsätze: DTÖ VII, 83, 89, 178, 252, 257, 260 und DTÖ XXVII 1, 83.

[5] Z. B. DTÖ XI, 1, 13. Die Übergänge sind fließend; vgl. folgende Sätze: DTÖ XI 1, 74; XL, 70, 80 usw.

den vierstimmigen Sätzen[1] stärker als in den dreistimmigen hervortritt. Dies ist naheliegend, da der klangliche Satz, der auf den zugrunde liegenden freien Diskantsatz einwirkte, von Hause aus ebenfalls vierstimmig war.

Wir treffen aber auch noch andere gemischte Sätze (meist vierstimmige)[2], bei denen zwischen oberster Stimme und Tenor, auch wenn dieser höher liegt als der Kontratenor, keine Quarten begegnen, und zwischen zweitoberster Stimme und Tenor ganz wenige. Sie unterscheiden sich jedoch von den klanglich-freien Sätzen, weil in ihnen das Nachbarschaftsverhältnis der Klänge, verbunden mit parallelen perfekten Konsonanzen, herrscht. Der Kontratenor befindet sich fast immer über dem Tenor und verhält sich teilweise wie der eines klanglichen, teilweise wie der eines dreistimmigen freien Diskantsatzes: er schreitet einmal in kleineren Schritten, einmal in Sprüngen fort. Der Tenor nimmt als grundsätzlich tiefste Stimme die seiner Funktion als Klangträger entsprechende Stellung ein. Es handelt sich offenbar um klangliche Sätze, die auch Züge der freien Diskanttechnik tragen. Wir stellen in ihnen eine Verfeinerung des klanglichen Kompositionsprinzips fest, die wohl mit der Ausarbeitung dieser Sätze als res facta zusammenhängt und offenbar eine besondere Stufe dieser Satztechnik darstellt.

Außer den klanglichen und den freien Sätzen, sowie den Mischsätzen finden wir aber auch noch Sätze, die zwar eindeutig in der Weise des freien Diskantsatzes komponiert sind, in denen aber doch gelegentlich zwischen Tenor und Superius auffallende Quarten, Tritoni und verminderte Quinten vorkommen, während der Kontratenor tiefer liegt als die Gerüststimmen[3]. Die Dissonanzen entstehen z. B. durch Durchgänge einer der Gerüststimmen gegen die andere (s. S. 298 unter 1.). Sie werden durch den Ton, den der Kontratenor unter dem Tenor hält oder neu ergreift, aufgehoben: die Quart durch die Terz oder die Quint unter dem Tenor (Beisp. 16), der Tritonus durch die Terz (Beisp. 17) und die verminderte Quint durch die Sext (Beisp. 18):



Besonders wichtig ist, daß der Kontratenor in einigen Fällen[4] eigens zur ornamentalen Dissonanz der Gerüststimmen einen Ton unter dem Tenor neu ergreift, der jene aufhebt. Dies zeigt, daß der Kontratenor stark genug geworden

[1] DTÖ VII, 111, 120; DTÖ XI 1, 28 oben und unten, 118; DTÖ XIX 1, 17, 95; DTÖ XXVII 1, 50, 52, 55, 80.

[2] DTÖ VII, 95, 97, 210, 221; DTÖ XXVII 1, 30, 85; DTÖ XL, 6, 12, 26, 66, 72, 73, 75 usw.

[3] Z. B. DTÖ VII, 191, T. 68; 197, T. 55; 247, T. 56; 251 (beide Stücke) 1. T. 11, 2. T. 5; 254, T. 3 und T. 20; 256, T. 55; DTÖ XI 1, 71, T. 17 usw.

[4] Z. B. DTÖ VII, 247, T. 62; 250, T. 9 und T. 26; 256, T. 54; 262, T. 21; DTÖ XI 1, 72, T. 13 und T. 25.

ist, unrechtmäßige Zusammenklänge im Gerüstsatz in Konsonanzen umzudeuten, zu konsonanten Zusammenklängen zu erheben. Möglich wurde dies, weil der Kontratenor im Laufe der Entwicklung der Satztechnik aus einer abhängigen Füllstimme zu einer ausgearbeiteten, den Satz mitbestimmenden Stimme geworden war[1]. So wurde dann auch die Quart von den Theoretikern allgemein zugelassen, wenn sich unter ihr eine Stimme befand, die ihre Dissonanz aufhob.

Betrachten wir nun die Schlüsse:

Der häufigste und wichtigste Schluß des klanglichen Satzes war der oben (S. 303) beschriebene (Beisp. 19). Er beruhte auf der Bewegung der gerade am tiefsten liegenden Stimme (meist ein fallender Sekundschritt). Er ist gekennzeichnet durch das Nachbarschaftsverhältnis der Klänge.

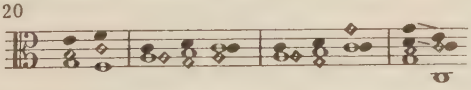
Die Hauptschlüsse des freien Diskantsatzes waren dadurch gekennzeichnet, daß der Satzkonstruktion nach die Gerüststimmen Tenor und Discantus (Superius) selbständig schlossen, und daß alle anderen Stimmen, auch die tiefer liegenden von dieser Klausel abhingen. Eine ähnliche Erweiterung der Möglichkeiten des Satzes, wie wir sie oben beschrieben haben (Einbeziehung der Quart und des Tritonus als Konsonanz der Gerüststimmen unter der Voraussetzung, daß der Kontratenor die Quint oder die Terz darunter ergreift) fand nun auch in den Schlüssen statt: Die Theoretiker ließen zu, daß die Gerüststimmen aus der verminderten Quint in die große Terz schlossen, wenn der Kontratenor die Sext unter dem Tenor dazu ergriff und in die Oktav weiterschritt (s. S. 298, unter 2.)[2].

[1] Besseler (*Bourdon und Fauxbourdon,* vgl. die S. 300, Anm. 1, zitierte Stelle) sagt, der Kontratenor sei (bei Dufay) zum Klangträger geworden. Er schließt dies allein aus der Tatsache, daß der Kontratenor an den Schlüssen manchmal unter dem Tenor bleibt und erklärt daraus den Stilwandel in der erörterten Zeit. Wie ich jedoch bereits ausführte (S. 300, Anm. 1), genügt es nicht, daß der Kontratenor an den Schlüssen unter dem Tenor bleibt, um ihn als Klangträger anzusprechen. Diese Bezeichnung ist erst angebracht, wenn der Kontratenor zugleich eine unregelmäßige Wendung der Gerüststimmen rechtfertigt. Sein Verbleiben unter dem Tenor ist etwas Äußerliches, seine Unentbehrlichkeit für den Satz aber betrifft das Innere. Diesem Inneren nachzuspüren ist nur möglich, wenn man unter Heranziehung der Theoretiker die Struktur der Sätze untersucht. Dies führte hier zu dem Ergebnis, daß die Bewegung von Dunstable (und nicht von Dufay) ausgegangen ist (s. u.).

Die von Besseler auf den Kontratenor, wenn er an den Schlüssen unter dem Tenor bleibt, angewendete Bezeichnung „Klangträger" sollte man nur auf den Kontratenor des klanglichen Diskantsatzes, aber auf ihn zusammen mit dem Tenor anwenden. Auch im „klanglich-freien" Diskantsatz ist der Kontratenor eigentlich nicht Klangträger, sondern er legitimiert lediglich unrechtmäßige Zusammenklänge von Stimmen über ihm, wobei diese aber durchaus nicht an Bedeutung verlieren. Sie befinden sich in Wechselwirkung mit ihm.

[2] Siehe *Anonymi Introductorium musicae,* MfM 1898 (Eitner), S. 18, und als Beispiel DTÖ XI 1, 70, T. 17. In dem genannten Traktat sind verschiedene Schlüsse aufgezählt. Man könnte an Hand der Denkmäler noch folgende hinzufügen:

20



(Die Vierstimmigkeit ist im Traktat allerdings nicht berücksichtigt.)

Dadurch erhielt der Kontratenor erst richtig die Freiheit, die Sext unter dem Tenor zu ergreifen, wodurch in den Gerüststimmen die Möglichkeit gegeben war, eine verminderte Quint zu bilden. Auch hier handelt es sich um eine rationelle Erfassung eines ursprünglich zufällig entstandenen Klanges und um seine Einbeziehung in den freien Diskantsatz, wobei die Tendenz mitwirkte, nicht nur den Hauptklängen, sondern jedem Zusammenklang der Gerüststimmen einen Kontratenor-Ton zu unterlegen, den Kontratenor bewegter zu gestalten. In dem soeben beschriebenen Schluß führt der Kontratenor die Schlußwendung des Tenors, den fallenden Sekundschritt, aus, während der Tenor mit der Diskantklausel schließt. Diese neue Möglichkeit des Satzes bedeutet einen weiteren Schritt in der Entwicklung zum Palestrina-Satz hin, denn der Kontratenor hat wiederum eine Möglichkeit mehr, statt in Sprüngen in Sekunden fortzuschreiten und dadurch eine Melodie zu bilden.

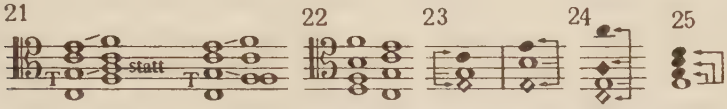
Wir finden in den Trienter Codices aber auch Sätze, in denen besonders zwischen Tenor und oberster Stimme Quarten vorkommen, die nicht als zufällig entstanden und nachträglich rationalisiert verstanden werden können, sondern in der Besonderheit dieser Sätze begründet sein müssen: Der Tenor trägt in langen Noten einen c. f. vor, während der Contra mit der Oberstimme einen zweistimmigen Satz bildet, wie der Tenor in klanglich-freien Diskantsätzen mit dem Superius (in dem gelegentlich Quarten vorkommen)[1]. Diese Sätze ähneln also sehr den klanglich-freien und unterscheiden sich nur dadurch von diesen, daß der Tenor langsamer fortschreitet und der Contra die Stelle des Tenors einnimmt und umgekehrt. Doch auch die Quarten der dritten Art in der *Missa Quinti toni* von Ockeghem (s. S. 298) können nur darauf beruhen, daß man den Bassus als Tenor und diesen als Contra auffaßte. Die Vertauschung der Stimmfunktionen war möglich geworden, weil der Kontratenor zu einer gleichberechtigten Stimme geworden war. Die erwähnten Quarten der *Missa Quinti toni* müssen also aus der soeben besprochenen Art von Satz stammen, die besonders von Dunstable gepflegt worden ist (s. u.).

Wir stellen also im 15. Jahrhundert eine Verfeinerung des klanglichen Satzes und eine stufenweise vor sich gehende Veränderung des freien Diskantsatzes fest, der vom klanglichen durchdrungen wird. Wie bereits ausgeführt wurde, konnte der klangliche Satz nicht so verändert werden, daß er zum Palestrina-Satz führen konnte. Der klangliche Satz läßt durch seine Struktur erkennen, daß der freie Diskantsatz allein der Satz war, der weiter entwickelt werden konnte.

Nach der Aufnahme des klanglichen Prinzips in den freien Diskantsatz war es möglich, daß der Kontratenor oder allgemein die tiefste Stimme die Klauseln aller Stimmen bestimmte und trug; die Gerüststimmen mußten nicht mehr im Sinne des freien Diskantsatzes für sich behandelt werden. Die Voraussetzung war jetzt, daß die tiefste Stimme schließt, das heißt jetzt, den „Grundton“

[1] DTÖ VII, 153, 201, 203 (s. auch S. 312).

ergreift[1] (Beisp. 21). So finden wir in klanglich-freien Diskantsätzen alle bisher beschriebenen Schlüsse wieder, auch die Parallelkadenz, die aber jetzt so lautet, wie Beisp. 22 zeigt. Im Zuge der Veränderung des freien Diskantsatzes durch Elemente des klanglichen wurden dem musikalischen Bewußtsein und dem musikalischen Satz die Quart, der Tritonus und die verminderte Quint gewonnen. Die Stimmen, die zum Tenor traten, wurden jetzt gleichzeitig komponiert, sie hatten jetzt gleichen Rang. Es war ein dreistimmiger Diskantsatz entstanden aus Tenor, Discantus (Superius) und Bassus (oder Contra), in dem dieser zwar von den Gerüststimmen abhing, jene aber auch auf diesen angewiesen waren, wenn zwischen ihnen Quarten gesetzt werden sollten (Beisp. 23).



Da der Altus im vierstimmigen Satz auch schon bisher Quarten im Verhältnis zum Tenor bringen durfte, durften jetzt allenthalben Quarten vorkommen, außer im Verhältnis zur tiefsten Stimme[2], genau wie früher im vielstimmigen klanglichen Diskantsatz. Der Unterschied ist jedoch, daß sich die Stimmen gegenseitig bedingen (Beisp. 24), während sie im klanglichen Satz der tiefsten Stimme nur aufgesetzt und untereinander ohne Beziehung waren (Beisp. 25). Die gegenseitige Bedingtheit der Stimmen im klanglich-freien Diskantsatz ist das Prinzip der Polyphonie, der klassischen a cappella-Polyphonie.

Man kann nun die Frage stellen, ob in klanglich-freien Diskantsätzen das klangliche Element noch für sich faßbar sein kann. Die Frage ist bejahend zu beantworten.

Als Beispiel diene die *Missa Caput* von Ockeghem (DTÖ XIX 1, S. 59 ff.). Die Stimmen heißen von unten nach oben Tenor, Tenor secundus, Contra (Contratenor im Cod. 88 – s. DTÖ XIX 1, S. 49); die oberste Stimme ist nicht bezeichnet. Der „Tenor" (primus), der sich fast durchweg in langen Noten unter dem „Tenor secundus" bewegt, verhält sich ganz wie ein Tenor in einem verfeinerten klanglichen Diskantsatz: Zwischen ihm und den Oberstimmen kommen fast keine Quarten vor, wohl aber zwischen Tenor secundus und Ober-

[1] Vgl. folgende Stellen in vierstimmigen Sätzen in Bd. I der Werke Ockeghems: *Missa Au travail suis,* Kyrie T. 36/37, *Missa De plus en plus,* Credo T. 62/63, 234/35, *Missa Ecce ancilla domini,* Credo T. 92/93, *Missa L'homme armée,* Agnus T. 21/22, *Missa Ma maistresse,* Kyrie T. 13/14. Diese Art von Schlüssen bezeichnet der Verf. in seiner auf S. 302, Anm. 1 genannten Arbeit als zum klanglichen Satz gehörig, was hiermit berichtigt sei.

[2] Der Baß hat seitdem ein gewisses Vorrecht vor allen anderen Stimmen, denn im Verhältnis zu ihm als tiefster Stimme kann die Dissonanz nicht aufgehoben werden. Nur eine Musik, die einen Unterschied Dissonanz – Konsonanz leugnet, kann dem Baß die Vorherrschaft in bezug auf den Zusammenklang nehmen und so die Freiheit einer „absoluten Polyphonie" gewinnen. (Man denke etwa an Strömungen in der Komposition der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts.)

stimmen. So betrachtet erscheint der Tenor secundus als Kontratenor eines klanglichen Diskantsatzes. Bei näherem Zusehen ergibt sich jedoch, daß er die Bedeutung eines Tenors im klanglich-freien Diskantsatz hat, denn er verhält sich zu der Oberstimme, wie sich Tenor und Superius in der *Missa Quinti toni* von Ockeghem verhalten (vgl. die Klauseln von Tenor secundus und Superius, auch innerhalb der einzelnen Messensätze). Der Tenor secundus ist also ebenfalls ein Tenor, sozusagen der Tenor eines klanglich-freien Diskantsatzes, so daß man den eigentlichen Tenor des Stückes als Bassus des ganzen Satzes ansehen muß. In dem Stück sind somit zugleich ein verfeinerter vierstimmiger klanglicher und ein klanglich-freier Diskantsatz enthalten. Als Ganzes ist es jedoch ein vierstimmiger klanglich-freier Diskantsatz, was besonders aus der untergeordneten Rolle des Tenors deutlich wird, denn dieser pausiert vor den Satzschlüssen, um den Tenor secundus wie im dreistimmigen freien oder klanglich-freien Diskantsatz mit den anderen Stimmen seine Klausel vollziehen zu lassen. Im Verlauf des Stückes schließen aber zusammen: Tenor und Tenor secundus (Gloria T. 45/46), Tenor und Contra (Kyrie T. 37), Tenor und Superius (Gloria T. 122/23), Tenor secundus und Contra (Kyrie T. 14/15), Contra und Superius (Gloria T. 30); es kommen also alle Kombinationen vor. Die Verflechtung des Ganzen und der Teile zeigt, daß tatsächlich zweistimmige Diskantsätze im drei- und vierstimmigen Diskantsatz enthalten sind. Das ist ein Satz, in dem die Verwandlung des freien Diskantsatzes zum klanglich-freien Diskantsatz deutlich erkennbar ist[1].

Einen ähnlichen Satz finden wir in der Motette Nr. VII *Salve scema – Salve salus* von Dunstable (DTÖ XL – Sechste Auswahl der Tr. Codd. – S. 43 ff., Gesamtausgabe[2] S. 81 ff.). Damit kommen wir zu der Frage, welche Stellung Dunstable in der Geschichte des musikalischen Satzes im 15. Jahrhundert einnimmt. Die Gruppe von Motetten, zu der die soeben erwähnte Motette gehört, könnte für die ganzen Trienter Codices stehen. Von den 21 Motetten sind die ersten sechs (fünf dreistimmige und eine vierstimmige) freie Diskantsätze nach Art der S. 310, Anm. 1 genannten und S. 310 f. beschriebenen. Auch Nr. XIII, S. 54 f. gehört dazu (dreistimmig). Nr. XV bis XXI (S. 57 ff.) dagegen sind dreistimmige freie Diskantsätze, ebenso die Nr. IX und X (S. 49 ff.). Die Sätze Nr. XI, XII und XIV (S. 51 ff. und 55 ff.) enthalten durch den Kontratenor legitimierte melismatische Quarten in den Gerüststimmen, sie gehören also zu den Sätzen, aus denen S. 308, Anm. 3 und 4 Stellen zitiert wurden. Der Satz Nr. VIII (S. 46 ff.) schließlich ist ein verfeinerter klanglicher Satz, wie wir ihn oben (S. 308) beschrieben haben.

---

[1] Die Quarten zwischen der obersten Stimme und dem Tenor sind oft Vorhalte (z. B. S. 59, T. 21, 4. und 5. Halbe und ebenso S. 61, T. 30 usw.). An diesen Stellen entstehen (wie ich glaube zum ersten Male) durch typische, im freien Diskantsatz übliche Schlußwendungen in den oberen Stimmen Quartsextklänge, die dem Quartsextakkord unserer harmonischen Kadenz verwandt sind.

[2] *Musica Britannica, A national collection of music, VIII, John Dunstable, Complete works*, hg. von M. F. Bukofzer, London 1953.

Wir sehen bei Dunstable alles in Gärung. Ich möchte annehmen, daß er der große Anreger war und den Anstoß zu der hier in Umrissen gezeigten Entwicklung gab, da er der älteste der hier genannten Meister ist und einerseits als Engländer mit dem klanglichen Satz besonders vertraut war, andererseits mit der Kompositionsweise des Festlandes in Berührung kam. Die Niederländer führten dann offenbar aus, was er in Gang gebracht hatte.

Wir hatten soeben eine geschlossene Motettensammlung vor uns. Ich möchte annehmen, daß die aufgezeigte Entwicklung vor allem in der Motette vor sich ging, die zwischen den Gattungen Lied (Volksmusik – weltliche Musik) und Messe stand. So finden wir auch in den Motetten Dufays alles in Bewegung. Seit Dunstable trat aber auch die Messe, vor allem in geschlossener zyklischer Form, in den Vordergrund, so daß wir nun auch in dieser Gattung die weitere Entwicklung verfolgen können.

Zusammenfassung: Wohl gibt es Zwischenformen zwischen klanglichem und freiem Diskantsatz (die erkennbaren wurden hier beschrieben), doch das ausgeprägte Gattungsbewußtsein des mittelalterlichen Musikers und sein konstruktiver Sinn lassen stets zwei Grundtechniken deutlich erkennen, so daß man die Elemente eines Satzes säuberlich scheiden kann. Die Komposition ist eine Konstruktion, bei der verschiedene Satztechniken mit all ihren Besonderheiten gleichzeitig und in bewußt gesetztem Nebeneinander verwendet werden können [1].

In der Zeit bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts wurde der Grundstein zum Palestrinasatz gelegt, indem die Technik des freien Diskantsatzes nach dem Vorbild der klanglichen Technik verändert wurde. Die Veränderung bestand darin, daß Quart, Tritonus und verminderte Quint als Konsonanzen in den Satz einbezogen wurden. Dies brachte mit sich, daß man nicht mehr wie vorher stimmenweise komponierte, sondern dem Tenor gleichzeitig mehrere Stimmen zufügte. Der freie Diskantsatz, der verändert wurde, war schon durch die Verflechtung der Stimmen und die durch die Satzkonstruktion bedingte Klangfolge V. Stufe – I. Stufe gekennzeichnet. So konnte die Gleichberechtigung der Stimmen entstehen und damit die Polyphonie, die man die klassische a cappella-Polyphonie nennt. Jetzt war jener Zustand des musikalischen Satzes erreicht, den Tinctoris beschreibt [2]: „. . . omnes partes rei factae sive tres, sive quattuor, sive plures sint, sibi mutuo obligentur, ita quod ordo lexque concordantiarum cuiuslibet partis erga singulas et omnes observari debeat".

---

[1] Man könnte bei allen S. 311, Anm. 1 genannten Stellen im einzelnen nachweisen, welchen älteren Satz sie vertreten und somit, wie sie zustande gekommen sind.

[2] *Tractatus des Musica,* Coussemaker IV, S. 129a.

Im freien und im klanglich-freien Diskantsatz gibt es keine Klänge und keine Klangfortschreitungen in unserem Sinne, sondern nur Konsonanzen und Konsonanzfortschreitungen, vor allem mit dem Tenor, aber auch der Stimmen untereinander, wie noch aus der Musiklehre des Cochlaeus um 1500 hervorgeht; s. Bernhard Meier, *Die Harmonik im cantus firmus-haltigen Satz des 15. Jhs.*, AfMw IX (1952), 27 ff. Der Aufsatz behandelt die spätere Zeit und hebt die Andersartigkeit der Klanglichkeit der Musik jener Zeit gegenüber der der späteren Musik hervor.

Die Dresdener Vivaldi-Manuskripte

von

HANS RUDOLF JUNG

Der Beitrag Walter Kolneders „Zur Frage der Vivaldi-Kataloge“ [1] gab Veranlassung, die bisherigen Vermutungen über den vermeintlichen Verlust der Dresdener Vivaldi-Bestände an Ort und Stelle zu klären [2]. Kolneder stützt sich auf eine Mitteilung Rudolf Gerbers [3], der im Jahre 1951 schrieb, die berühmte Dresdener Vivaldi-Sammlung sei „durch Kriegseinwirkung offenbar vollständig verlorengegangen“. Indessen konnte nun festgestellt werden, daß die Vivaldi-Manuskripte doch erhalten sind.

Im Jahre 1951 war eine völlige Übersicht darüber noch sehr schwierig. Durch die Luftangriffe auf Dresden am 13. Februar und in den ersten Märztagen des Jahres 1945 war der reiche Bestand der Sächsischen Landesbibliothek schwerstens getroffen worden. Außer dem gesamten Musikalienbestand des 19. und 20. Jahrhunderts wurden auch ältere Kompositionen, hauptsächlich Sammelwerke, vernichtet. Ein Teil, der die unmittelbaren Kriegseinwirkungen zwar überstanden hatte, wurde anschließend durch deren Folgen (z. B. Wassereinwirkung) so geschädigt, daß die Lebensdauer dieser alten Handschriften und Drucke nur noch begrenzt ist. Es kam hinzu, daß auch die Kataloge (Standortkatalog der Musikalien und das dazugehörige alphabetische Register usw.) mit Ausnahme des Systematischen Musikalienkataloges zerstört wurden. Unter diesen Umständen mußte es Jahre dauern, bis man nach mühsamer Wiederaufbauarbeit den tatsächlichen Verlust der Musikaliensammlung einigermaßen überschauen konnte.

Nach 1945 begann man unter schwierigsten Voraussetzungen die schwer betroffene Musikabteilung wieder aufzubauen [4]. Die Landesbibliothek erhielt als neues Heim ein ehemaliges Kasernengebäude zugewiesen, das eigens für die

---

[1] AfMw XI, 1954, S. 323 ff.

[2] Für freundliche Hilfe bei der Durchsicht der VIVALDI-Bestände ist der Verf. den Mitarbeitern der Musikabteilung der Sächsischen Landesbibliothek, insbesondere deren Leiterin, Fräulein LISELOTTE WILLI, zu Dank verpflichtet.

[3] Mf IV, 1951, S. 386.

[4] Einen zusammenfassenden Überblick über Wiederaufbau und Bestände der Musikabteilung gibt LISELOTTE WILLI in der manuskriptfertigen, für 1956 geplanten Festschrift zur 400-Jahr-Feier der Sächsischen Landesbibliothek.

speziellen Zwecke der Bibliothek umgebaut wurde. Anfang des Jahres 1950 wurde das neue Gebäude in der Marienallee bezogen, die Musikabteilung erhielt Magazine, Arbeitsräume und einen modern eingerichteten Lesesaal. Erst jetzt konnte richtig damit begonnen werden, die erhalten gebliebenen Musikalien aufzustellen und neu zu ordnen. Die Aufstellung erfolgte nach der von Arno Reichert und Ewald Jammers in den Jahren zwischen 1926 und 1930 durchgeführten Neuordnung der Musikabteilung [1]. Die Musikalien wurden chronologisch-historisch in der Reihenfolge der Geburtsjahre der Komponisten aufgestellt, die einzelnen Werke der verschiedenen Komponisten nach Gattungen geordnet (Geistliche Musik, Dramatische Musik, Orchesterwerke, Kammermusik usw.).

Obwohl die Neuordnung der Musikabteilung der Landesbibliothek Dresden mit der Einführung der neuen Signaturen bereits um das Jahr 1930 abgeschlossen war, zitieren später erschienene Veröffentlichungen, die sich auf die Dresdener Musikalienbestände stützen, teilweise noch die alten Signaturen [2]. Das Nebeneinander der alten und neuen Signaturen erschwert die Übersicht über die wertvolle Dresdener Musikaliensammlung ungemein – nicht nur der Vivaldi-Manuskripte. Es ist daher verdienstlich, daß Kolneder durch eine „Vergleichstabelle der Dresdener Vivaldi-Manuskripte" [3] diese Übersicht wesentlich erleichtern hilft, wenn er dabei auch von der – glücklicherweise nicht zutreffenden – Voraussetzung einer Vernichtung der Dresdener Vivaldi-Bestände ausging. Da die neuen Dresdener Signaturen in der Kolnederschen Vergleichstabelle lückenhaft sind, werden die fehlenden hier ergänzt und zugleich einige Irrtümer bei Pincherle [4] berichtigt. In dieser „Ergänzungstabelle" zu Kolneder brauchten die Hinweise auf zeitgenössische Drucke, Aufbewahrungsort und Signatur von Drucken, Ausgaben und Bearbeitungen nicht aufgenommen zu werden, statt dessen enthält die letzte Spalte Berichtigungen und Bemerkungen über die Dresdener Manuskripte.

Vergleichstabelle der Dresdener Vivaldi-Manuskripte

(nach Kolneder; bei den neuen Signaturen wurde die Kennummer des Komponisten Vivaldi = 2389 weggelassen. Die vollständigen Signaturen lauten jeweils: $\frac{2389}{0/4}$).

Alte Sign.	Neue Sign.	Pincherle Inv. thém.	Bemerkungen
Ca 44 Nr. 1	0/4	16	Sammelband
2	0/4	222	
3	0/4	266	
4	0/4	Sinf. 3	Kolneder gibt fälschlich die Sign. 0/14 an

[1] Hierzu vgl. den Jahresbericht der Sächsischen Landesbibliothek zu Dresden auf das Jahr 1926 und die zusammenfassenden Jahresberichte für 1930–1935, hg. von M. Bollert.

[2] So z.B. noch M. Pincherle, *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Paris 1948.

[3] A. a. O., S. 328 ff.

[4] *Antonio Vivaldi*, Bd. II (Inventaire-thématique).

Alte Sign.	Neue Sign.	Pincherle Inv. thém.	Bemerkungen
Ca 45 Nr. 1	R/10	pag. 5	
2	R/10	pag. 5	auch Cx 1097 } „fatto per il Sign.
3	R/10	pag. 5	auch Cx 1098 } Pisendel" (Autogr.)
4	R/10	pag. 5	auch Cx 1099 }
Cx 1015	0/47	267	
1016	0/48	268	(Partitur und 11 Stimmen) Vgl. Cx 1093
1017	0/49	17	
1018	0/50	214	
1019	0/51	223	
1020	0/52	18	
1021	0/53	269	
1022	0/54	224	
1023	0/55	349	
1024	0/56	102	Alte Partitur zerstört, nur neuere Kopie vorhanden
1025	0/57	161	
1026	0/58	162	
1027	0/59	14	
1028	0/60	243	
1029	0/61	163	
1030	0/62	415	Nicht Pincherle, Inv. thém. 101, sondern 415 – bei Pincherle nicht unter den Dresdener Mss. geführt. Infolgedessen ist Cx 1030 nicht = op. VI Nr. 5, sondern op. VIII Nr. 5 („La Tempesta di Mare")
1031	0/63	338	
1032	0/64	344	
1033	0/65	225	
1034	0/66	29	
1035	–	148	Dresdener Ms. schon früher verlorengegangen
1036	0/67	164	
1037	0/68	254	
1038	0/69	418	
1039	0/70 a	111	Doppelte Stimmen.
1040	0/42	19	„fatto per il Sign. Pisendel" (Autogr.)
1041	0/71	326	Dresdener Ms. fast zerstört (= op. III, libro I, Nr. 2)
1042	0/73	350	
1043	0/74	165	Alte Part. vollkommen unbrauchbar – neuere Kopie vorhanden
1044	0/75	20	
1045 A	0/76	270	
1045 B	0/77	226	Dresdener Ms. fast zerstört (= Micro-Archiv Siena Nr. 11)
1046	0/78	419	
1047	0/79	271	
1048	0/80	156	
1049	0/81	272	
1050	0/82	37	Bei Pincherle kein Hinweis auf Dresdener Ms.

Alte Sign.	Neue Sign.	Pincherle Inv. thém.	Bemerkungen
Cx 1051	0/83	21	
1052	0/84	166	
1053	0/85	167	
1054	0/86	351	Kolneder gibt fälschlich 0/85 als neue Signatur an
1055	0/70	111	= Partitur zu 0/70 a (s. Cx 1039!) – „fatto per il Sign. Pisendel" (Autogr.)
1056	0/88	168	
1057	0/89	352	
1058	0/90	22	
1059	0/91	420	
1060	0/92	100	
1061	0/93	273	
1062	0/94	169	
1063	0/95	112	
1064	0/96	256	
1065	0/97	274	
1066	0/126	353	
1067	0/98	23	Dresdener Ms. fast zerstört (= Turin, Giord. opere sacre V Nr. 10)
1068	0/44	258	In Dresden nur 1. Satz – „fatto per il Sign. Pisendel" (Autogr.)
1069	0/100	249	Dresdener Ms. vollkommen unbrauchbar! (= Neapel, Bibl. Cons. und op. III, libro II, Nr. 7)
1070	0/101	421	
1071	0/102	416	
1072	0/103	275	
1073	0/104	170	
1074	0/105	354	
1075	0/106	171	
1076	0/107	276	
1077	0/108	227	
1078	0/43	228	„fatto per il Sign. Pisendel" (Autogr.)
1080	0/111	414	Das von Pincherle unter Nr. 355 mit Cx 1080 bezeichnete Konzert war in Dresden nie vorhanden. Cx 1080 = op. VI Nr. 2 (Selected Harmony Nr. 5) = Pinch., Inv. thém. Nr. 414 (ohne Hinweis auf das Dresdener Ms., das nach Auskunft der LB Dresden vor 1950 längere Zeit nicht vorhanden war)
1081	0/112	229	
1082	0/113	356	
1083	0/114	10	
1084	0/115	357	
1085	0/46	277	„fatto per il Sign. Pisendel" (Autogr.)
1086	0/117	12	
1087	0/118	413	
1088	0/119	278	
1089	0/120	172	
1090	0/121	358	

Alte Sign.	Neue Sign.	Pincherle Inv. thém.	Bemerkungen
Cx 1091	0/122	417	
1092	0/123	173	„fatto per il Sign. Pisendel" (Autogr.)
1093	0/48 a	268	(Nur Stimmen) Vgl. Cx 1016
1094	0/125	359	
1095	R/11 (1)	pag. 5	
1096	R/11 (2)	pag. 5	
1097	R/10	pag. 5	auch Ca 45 Nr. 2 } „fatto per il Sign.
1098	R/10	pag. 5	auch Ca 45 Nr. 3 } Pisendel" (Autogr.)
1099	R/10	pag. 5	auch Ca 45 Nr. 4 }
1100	R/8 (1)	pag. 5	
1101	R/8 (2)	pag. 5	
1102	–	pag. 5	Dresdener Ms. schon früher verlorengegangen
1103	R/7 (1)	pag. 5	
1104	R/7 (2)	pag. 6	
1105	R/7 (3)	pag. 6	
1106	S/1	pag. 6	vorher auch mit Q/6 bezeichnet
1107	R/6 (1)	pag. 6	
1108	R/6 (2)	–	In Dresden nur neuere Abschrift
1109	Q/8	pag. 6	
1110	Q/9	pag. 6 und 360	
1111	Q/10	pag. 6	
1112	N/1 (1)	Sinf. 4	
1113	N/1 (2)	Sinf. 5	
1114	–	25	Dresdener Ms. schon früher verlorengegangen
1115	N/2 (1)	Sinf. 6	
1116	N/2 (2)	Sinf. 7	
1117	N/2 (3)	Sinf. 8	
1118 A	N/2 (4)	Sinf. 9	
1118 B	N/2 (4)	Sinf. 10	
1119	N/3	Sinf. 11	
1120	N/2 (5)	Sinf. 12	

Die Buchstaben nach der hier weggelassenen Kennummer des Komponisten haben folgende Bedeutung:

N = Orchesterwerke (Sinfonien, Suiten, Serenaden, Divertimenti)
O = Konzerte und Konzertstücke (auch kleinere Stücke mit Orchester)
Q = Kammermusik mit Klavier
R = Musik für ein Streichinstrument (allein oder mit Orgel- oder Klavierbegleitung)

Aus der Tabelle ergibt sich die erfreuliche Feststellung, daß die Kriegsverluste der Dresdener Vivaldi-Bestände nur sehr gering sind. Ein „neuerlicher Substanzverlust" – von Kolneder[1] noch mit 42 Werken angegeben – ist nicht entstanden, da das eine vollkommen unbrauchbar gewordene und die drei teilweise zerstörten Konzerte entweder in zeitgenössischen Drucken, in anderen Sammlungen oder im Micro-Archiv Siena noch einmal vorhanden sind (vgl. Cx 1041, 1045 B, 1067, 1069). Die Vivaldi-Forschung wird also in Zukunft wieder jederzeit auf die Dresdener Manuskripte zurückgreifen können.

[1] AfMw XI, 1954, S. 324.

Die „Variationen für eine liebe Freundin“ von Johannes Brahms

von

OSWALD JONAS

Am 11. Oktober 1861 schrieb Brahms an Clara Schumann[1]: „. . . ich habe die Variationen zu Deinem Geburtstag gemacht, die Du noch immer nicht gehört hast und die Du schon längst hättest einüben sollen für Deine Conzerte . . .“, und bald darauf, am 3. November, meldet Clara ihrer Tochter Marie in einem Brief[2]: „. . . Johannes hat wunderschöne Sachen geschrieben, und Variationen, die mich ganz entzücken, voller Genialität, mit einer Fuge am Schluß, die Kunst und Begeisterung in einer Weise vereint, wie ich Weniges kenne. Sie sind furchtbar schwer, ich habe sie aber doch nun beinahe gelernt – es steht darüber, für eine liebe Freundin, – Du kannst Dir denken, welche Freude mir der Gedanke macht, daß er bei dieser herrlichen Var. an mich gedacht hat.“ – Weiter heißt es in Claras Tagebuch am 7. Dezember[3]: „. . . gab ich noch eine Soiree, wo ich Johannes Händel-Variationen spielte. Ich spielte sie unter Todesangst, aber dennoch und mit viel Beifall. Johannes aber kränkte mich tief durch die Gleichgültigkeit, die er mir in bezug darauf bewies. Er äußerte, er könne die Variationen nun nicht mehr hören, es sei ihm überhaupt schrecklich, etwas von sich hören zu müssen, unthätig dabei zu sitzen . . .“ Am 15. Dezember kann Clara Brahms bereits von der enthusiastischen Aufnahme der Variationen in ihrem Leipziger Konzert berichten[4].

Das Autograph, das Clara erhalten hat und das die besagte Überschrift trägt, ging später in den Besitz von Jerome Stonborough über und bildet nun einen Hauptschatz in der reichen Sammlung von Brahms' Handschriften in der Library of Congress in Washington. Diese Handschrift hat nicht als Druckvorlage gedient; tatsächlich hat Brahms noch sehr an den Variationen gefeilt, ehe er sie dem Verlag Breitkopf & Härtel zur Veröffentlichung angeboten hat. Wie sehr ihm an diesem Werk gelegen war, zeigt der Brief an Breitkopf, dessen

---

[1] B. Litzmann, *Clara Schumann, Ein Künstlerleben*, 2. Aufl., Bd. III, S. 110.
[2] Ebda., S. 110.
[3] Ebda., S. 112.
[4] Ebda., S. 113.

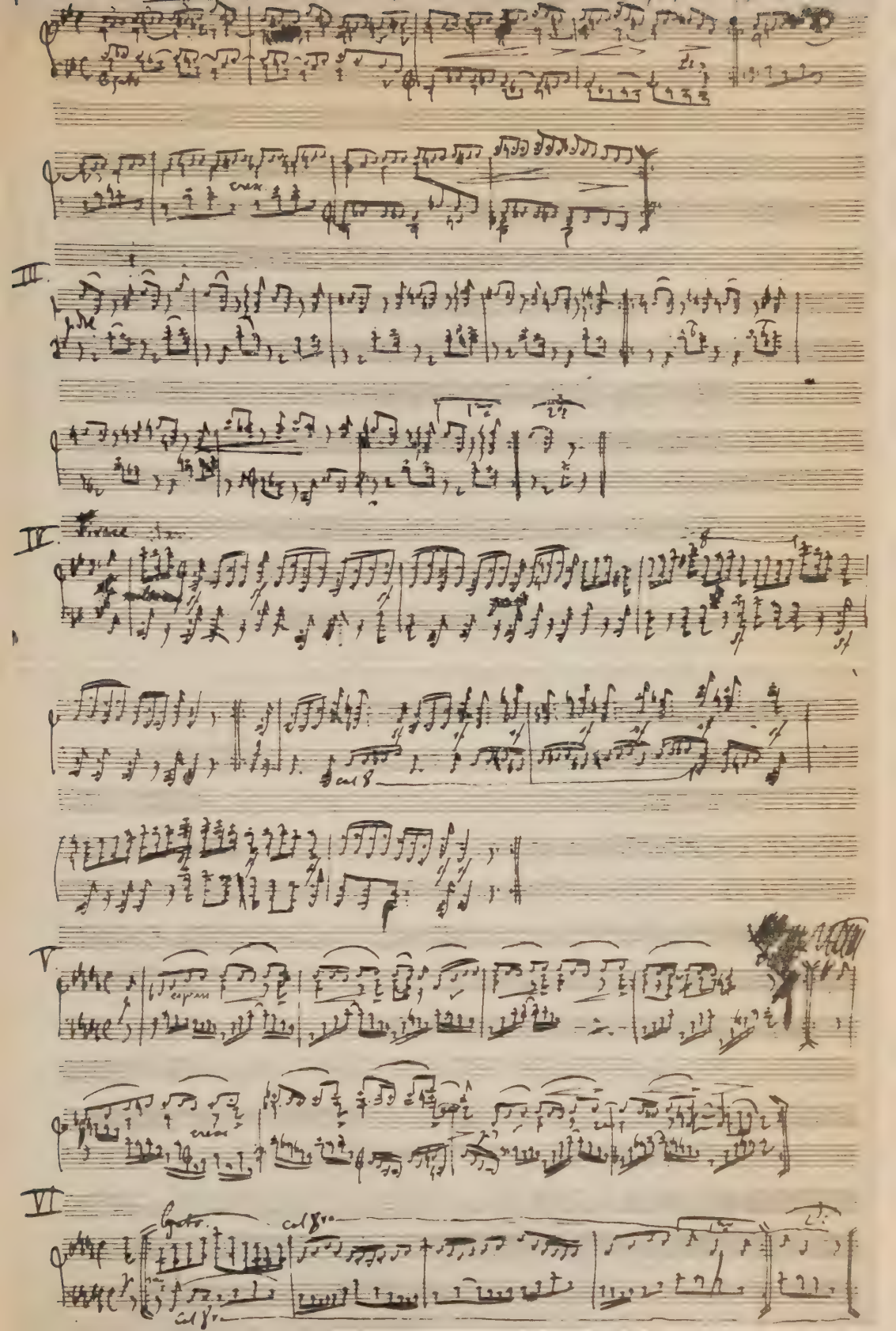
Datum bereits erkennen läßt, wieviel Zeit Brahms hat verstreichen lassen, ehe er die Variationen aus der Hand gab; vielleicht erklärt auch dieser Umstand (daß er nämlich das Werk noch sehr für verbesserungsbedürftig hielt) seine Unzufriedenheit, als Clara die Variationen spielte.

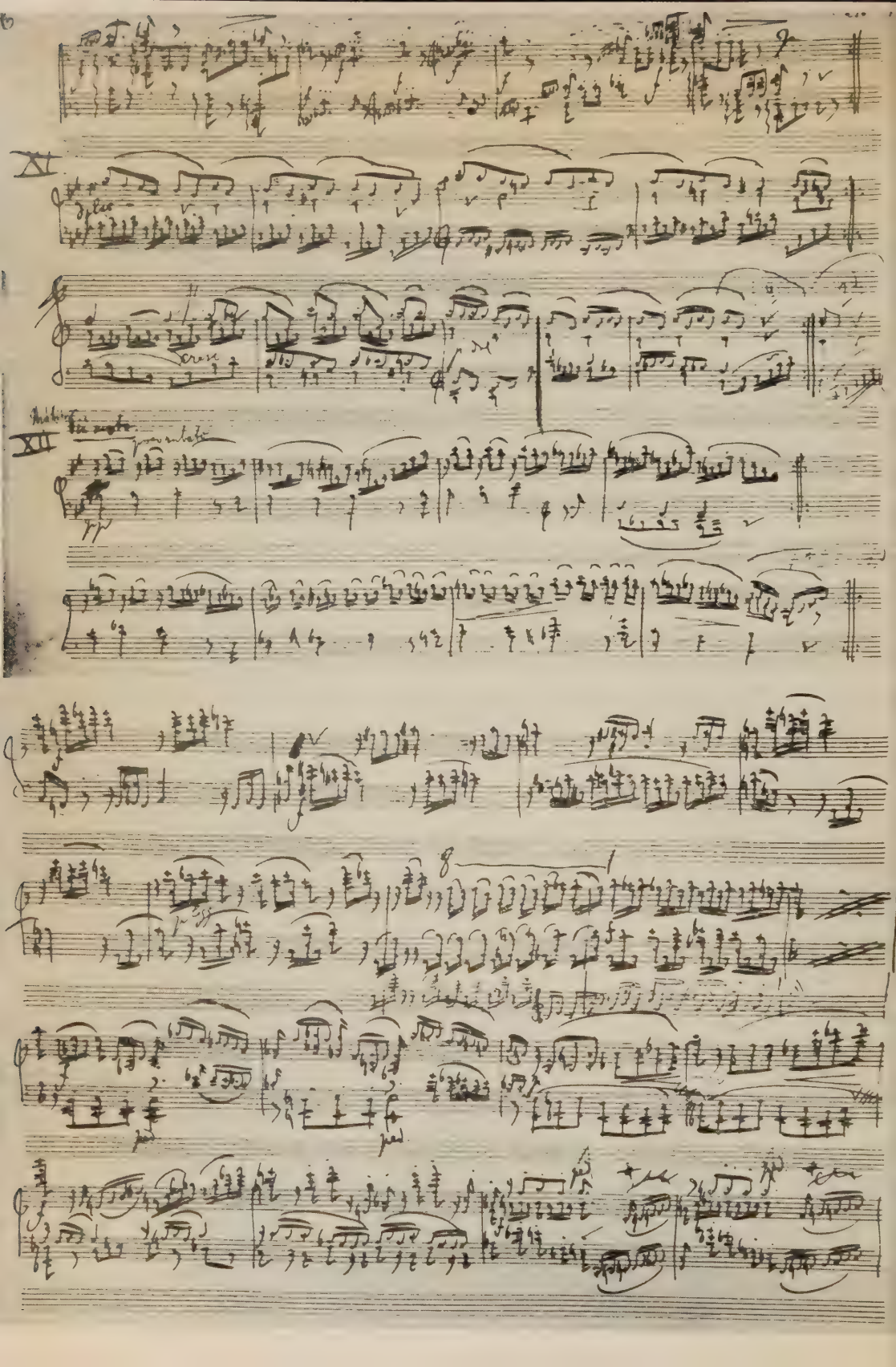
Erst am 25. März 1862 schrieb Brahms an Breitkopf[1]: „Im Begriff ein neues Werk zu veröffentlichen, das mir besonders lieb ist, mag ich nicht unterlassen, Ihnen dasselbe zum Verlag anzubieten. Es sind fünfundzwanzig Variationen und Fuge über ein Thema von Händel . . ." Da der Verleger knauserig wurde, schrieb Brahms nochmals (19. April)[2]: „Ich möchte nicht so schnell meinen Wunsch aufgeben, dies mein Lieblingswerk bei Ihnen erscheinen zu lassen. Wenn also das hohe Honorar Sie hindert, das Werk zu übernehmen, so bin ich gerne bereit, Ihnen dasselbe für 12 Friedrichdors, oder, falls Ihnen auch dies durchaus zu hoch erscheint, für 10 Friedrichdors zu überlassen."

Es ist bezeichnend, daß Brahms' Lieblingswerk gerade ein Variationenwerk ist; er fühlte, daß er diese Form besonders meisterhaft zu bewältigen gelernt hatte, und daß sein op. 24 die Frucht langen Sinnens über das Wesen seiner Kunst darstellte. Wiederholt hat er sich auch persönlich über die Bedeutung der Variationenform geäußert; so gab er seinem Schüler Gustav Jenner wichtige Ratschläge in dieser Richtung. Jenner berichtet darüber[3]: „Variationenschreiben ist vorläufig das Gescheiteste, was Sie tun können . . . Brahms lenkte meine Aufmerksamkeit zunächst auf den Baß des Themas. ‚Der Baß ist wichtiger als die Melodie'. Nicht etwa, als ob dieser Baß unter allen Umständen beibehalten werden müsse. Aber durch die ergänzende und erklärende Melodie des Basses erhält die Melodie der Oberstimmen erst eine bestimmte Physiognomie, und eine Variation des Basses kann den ganzen Charakter einer Melodie stärker modifizieren, als eine Variation der Melodie selbst . . ." Und an Herzogenberg schreibt Brahms (21. 8. 1876)[4]: „. . . Ich habe eine eigne Liebhaberei für die Form der Variation und meine, diese Form können wir wohl mit unserem Talent und unsrer Kraft noch zwingen . . ."; und an Alfred Schubring (16. 2. 1869)[5]: „. . . bei einem Thema zu Variationen bedeutet mir eigentlich, fast, beinahe nur der Baß etwas. Aber dieser ist mir heilig, er ist der feste Gund, auf dem ich dann meine Geschichten baue . . . Über den gegebenen Baß erfinde ich wirklich neu, ich erfinde neue Melodien, ich schaffe."

Das Autograph der Library of Congress gewährt einen tiefen Einblick in Brahms' Werkstatt: Korrekturen noch innerhalb derselben, sowie diejenigen, die Brahms anläßlich der zweiten Niederschrift für den Druck vorgenommen hat. Das heißt, sowohl die Handschrift selbst als ihr Vergleich mit der Druck-

[1] *Brahms, Briefwechsel,* Bd. XIV, S. 60.
[2] Ebda., S. 67.
[3] G. Jenner, *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler,* Marburg/L., 2. Aufl., S. 45 f.
[4] *Brahms, Briefwechsel,* Bd. I/1, S. 7 f.
[5] Ebda., Bd. VIII, S. 217 f.


III
IV
V
VI


XI
XII

ausgabe wird aufschlußreiche Resultate in bezug auf den Komponisten Brahms zeitigen, seine Gewissenhaftigkeit und Subtilität im musikalischen Denken. Die Korrekturen sind teils rein kompositioneller Natur, wie engere Verknüpfung der Variationen untereinander, Phrasierung und Dynamik, teils beziehen sie sich auf klaviertechnische Fragen, Klaviersatz, Lagen, und schließlich auf Fragen der Schreibart.

Heinrich Schenker hat in seiner Vierteljahrsschrift „Der Tonwille“ (Heft 8/9, Wien 1924) eine ausführliche Analyse sowie auch Vortragsanweisungen zu diesem Meisterwerk veröffentlicht; besonders hat er hier, wie auch später in seinem „Freien Satz“[1] darauf hingewiesen, wie „Brahms eine neue Art ersonnen hat, Variation an Variation durch geheime organische Bindungen der Diminution anzuschließen“. Wie bewußt sich Brahms dieses Verfahrens war, geht schon rein äußerlich aus unserem Autograph – das Schenker nicht gekannt hat – hervor: hier finden wir nämlich noch die meisten Angaben, die sich auf Tempo und Vortrag beziehen, als Titel über den einzelnen Variationen, während der Druck auf Grund der zweiten Niederschrift diese Angaben zwischen die Notenzeilen verweist, und so die einzelnen Variationen ihrer Wirkung als selbständige Stücke auch rein optisch beraubt; eines ganz besonderen Falles soll unten in der Beschreibung gedacht werden. Erwähnt sei noch, daß unter den Fingersätzen, die die Handschrift zeigt, sich auch solche von Clara Schumann befinden.

Die Handschrift umfaßt 20 Seiten – ein weiteres Blatt enthält eine Skizze zum langsamen Satz des Klavierquartettes op. 26 in A-dur und zeigt Brahms' Art des Skizzierens mit Hilfe von Generalbaßziffern. Der Titel lautet: *Variationen für eine liebe Freundin – Joh. Brahms, Sept. 61.* Diese Widmung erscheint – aus unbekannten Gründen – nicht in der Druckausgabe.

Nun zu den einzelnen Variationen! Es können hier natürlich nur die wichtigsten Korrekturen und Details erwähnt werden; eine genaue Wiedergabe aller Einzelheiten würde einen Abdruck der Handschrift erfordern[2].

Variation 1:
Takt 4, erstes Viertel: die beiden Sechszehntel der linken Hand lauteten zuerst d′-f, korrigiert in d′-b; der Druck bringt b-f und paßt so die obere Note dem Thema an.
T. 5: ursprünglich im zweiten Viertel der l. H. der Rhythmus beibehalten, dann in der unteren Zeile in zwei Achtel geändert.

---

[1] H. Schenker, *Der Freie Satz*, Wien 1935, S. 230.

[2] Einige Korrekturen sind auch im Revisionsbericht der Gesamtausgabe angeführt.

Unsere Faksimiles zeigen:
1. Variation II, III u. IV (Takt 1 bis 3)
2. Variation IV (Fortsetzung), V u. VI (erster Teil)
3. Variation X (zweite Hälfte), XI u. XII
4. Fuge (Takt 41 bis 56).

Variation 2:
Das „animato" ist hier noch als Titel geschrieben, nicht wie später zwischen die Zeilen. In T. 3 und 4 war die Mittelstimme der r. H. zuerst in halben Noten aufgezeichnet; Brahms paßt sie dann bereits hier der synkopierten Form des T. 1 an.

Variation 3:
Die Schreibart zeigt hier deutlich, wie bewußt sich Brahms der Synthese war. Der Beginn der Variation, der aus dem Triolenablauf der vorhergehenden Variation hervorgegangen ist – das fehlende c-b wird in Vorhaltsform das Motiv der neuen Variation –, wird nicht wie in allen übrigen Variationen durch Notierung der Vorzeichen kenntlich gemacht. Die Variation fließt auf diese Art deutlich in die nächste. In der gedruckten Form konnte dies freilich nicht beibehalten werden, da ja die Variationen voneinander abgegrenzt werden mußten.

Variation 4:
Überschrift „vivace", im Druck aber „risoluto" zwischen den Zeilen. Der Auftakt ist noch nicht mit dem Anfangsakkord durch einen legato-Bogen verbunden, der dann im Druck die Herkunft der Variation vom Endakkord der l. H. der vorhergehenden verdeutlicht. Höchst lehrreich ist die Änderung in der Bezeichnung der beiden letzten Akkorde: das ursprüngliche *sf-sf* wird im Druck in *f-f* verbessert. Brahms wünscht weiche volle Akkorde mit deutlicher Oberstimme f-d, um damit das f des Piano-espressivo der nächsten Variation vorzubereiten und den Zusammenhang hervorzukehren. Den letzten Akkord setzt er nun sogar voller, indem er dem Arpeggio der folgenden Variation zuliebe das f in der Mittelstimme der r. H. hinzufügt, das in der ersten Handschrift noch fehlt.

Variation 5:
Die Bogenbezeichnung sowie die cresc.- und decresc.-Zeichen sind später vielfach geändert worden.

Variation 6:
Interessant ist hier die Bogenführung im T. 6 der l. H. In Übereinstimmung mit der hier zu Ende gehenden Nachahmung führt Brahms den Bogen nur bis *Es*; er ist ängstlich bedacht, das folgende *Des* nicht als Durchgang zum *C* empfinden zu lassen, – was ja im Widerspruch zur r. H. stehen würde. Später dachte er wohl, daß die Punktierung des *Des* genügend Vorsorge treffe, um nun als Hauptnote verstanden zu werden, sowie das folgende verkürzte *C* als Durchgang.

Variation 7:
Hier noch großgeschriebene Überschrift „Molto vivace", dann im Druck durch „con vivacita" ersetzt. Die Dynamik hat Brahms später einer durchgehenden Änderung unterzogen.

Variation 8:
Ein wichtiges Detail in der Schreibart, das dem Zusammenhang dient: In der ersten Fassung schreibt Brahms das erste b der l. H. als hinuntergestrichenes Achtel, und zeigt die intendierte Dreistimmigkeit durch zwei Achtelpausen im oberen System an. Im Druck wird das b außerdem als Achtel hinaufgestrichen – daher nur eine Pause darüber, als sollte angezeigt werden, daß in diesem b gleichzeitig die Brechung der r. H. von der vorhergehenden Variation ihr Ende findet. Am Ende der Variation hatte die l. H. ursprünglich das b in derselben Lage beibehalten, Brahms änderte aber bereits hier zur Buchfassung.

Variation 9:
Überschrift „Poco piu sostenuto“, im Druck „poco sostenuto“. Die Schreibart, die einen ungewöhnlichen Pedaleffekt in der r. H. zum Ausdruck bringt, hat Brahms erhebliche Schwierigkeit bereitet, wie all die Versuche und Änderungen zeigen. – Wichtig ist ferner, daß Brahms ursprünglich bereits in T. 7 und 8 in der l. H. einen Aufwärtsdurchgang schreibt, er ändert aber dann und beläßt den Durchgang nur in T. 11 und 12, so deutlich die Vorschlagsnoten der nächsten Variation vorbereitend.

Variation 10:
Titel: „Vivace“, im Druck hingegen „energico“ zwischen den Zeilen. Die Vorschlagsnoten heißen hier nur f-g-a.

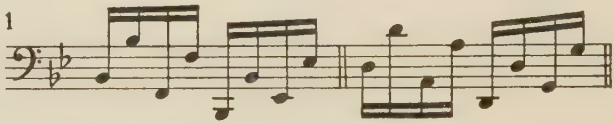
Variation 11:
Die 2ndo Änderung nachträglich in der Handschrift vorgenommen, wieder um die Lage der l. H. in der nächsten Variation vorzubereiten.

Variation 12:
Titel „Molto piu moto“ (das piu ist durchstrichen). Diese Überschrift ist durch „soave“ zwischen den Zeilen im Druck ersetzt. Ferner zeigt die Handschrift zur r. H. „poco rubato“ – in dieser Weise sowohl den Wechsel des Themas zwischen beiden Händen andeutend als auch die trillernde Bewegung der r. H., die noch die Bewegung vom T. 7 der vorhergehenden Variation weiterführt. In T. 2 schreibt Brahms hier nur einen Bogen über das erste und zweite Viertel der r. H. – im Druck zwei Bogen, um den Verlauf des Themas zu verdeutlichen. Das pp im ersten Takt stand hier noch zwischen den Zeilen, im Druck setzt es Brahms ausdrücklich zur führenden l. H. Das zarte arpeggio-Zeichen zur l. H. in T. 7 hat Brahms in der Handschrift nachträglich hinzugefügt – wohl in Verbindung mit der „rubato“-Forderung. Die letzte Brechung der r. H. ist in der Handschrift noch aufwärts geführt; erst im Druck verläuft sie abwärts, um die Lage der r. H. in der nächsten Variation vorzubereiten.

Variation 13:
Diese Variation ist die einzige, in der Brahms in fetten Buchstaben eine Überschrift setzt, eben um den besonderen Zigeunercharakter anzuzeigen (man be-

achte, daß diese Variation genau in der Mitte der fünfundzwanzig Variationen steht!). Der Titel lautet in der Handschrift „Un poco largamente", was im Druck in „Largamente, ma non piu" geändert ist. In T. 4 hatte Brahms über die vier Achtel einen Bogen gesetzt, ihn aber dann durchstrichen. Auch sonst weist die Handschrift vielfache Änderungen in bezug auf die Akkorde und die Arpeggiozeichen auf.

Variation 14:
Titel „Vivace", im Druck „sciolto" zwischen den Zeilen. T. 1 und 3 lauteten ursprünglich (3. und 4. Viertel):



Dann wegen der motivischen Bedeutung der r. H. bereits hier geändert wie später. – Auch die ursprünglich gleichbleibende Durchgangsbewegung im dritten Viertel der l. H., T. 6, wurde bereits in die abweichende Form geändert. – Der erste Teil weist einen vollständigen Fingersatz auf, vermutlich von Clara. – Variation 15 und 16 standen ursprünglich in umgekehrter Reihenfolge.

Variation 15:
Brahms schreibt zum 2nda volta „piu f"; das bezieht sich aber wahrscheinlich auf das hier vorgeschlagene „ossia": nämlich in der r. H. nur die Oberstimme zu spielen, und zwar eine Oktave tiefer. – Auf dem ersten Achtel der r. H. in T. 1 schreibt Brahms noch einen Staccatopunkt, der später weggelassen wurde. Es ist dies wieder ein Hinweis auf Brahms' Spielart, nämlich weich aus den Tasten zu gehen, um so die Doppelgriffe im folgenden sicherer spielen zu können. – T. 4: die letzten zwei Sechzehntel zuerst noch in Sexten; daher schreibt Brahms auch zuerst nur einen Bogen; aber bereits hier korrigiert wie später.

Variation 16:
p ohne das spätere „marcato". In T. 3 lautete das zweite Achtel der r. H. noch f – wegen des Quartmotives; Brahms ändert aber in d, um die Dezimen zur Unterstimme zu wahren. Die Stimmführung ist ihm wichtiger als das bloße „Motiv"!

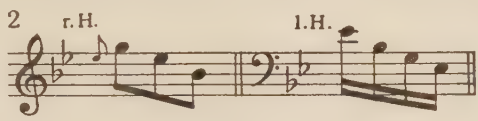
Variation 17:
Titel „piu vivo", im Druck „piu mosso" zwischen den Zeilen zur r. H. Die ersten vier Achtel der r. H. zeigen einen Fingersatz: 4 1 4 1 – von Clara oder Brahms? Die Sext d-b zu Beginn von Brahms nachträglich hinzugeschrieben (mit 1mo, da die Wiederholung hier noch nicht ausgeschrieben war). – L. H.: in T. 4 (zweites Viertel) fehlt noch das untere f, in T. 10 (viertes Viertel) das untere as, und in T. 11 ist das untere b noch eine Viertelnote, statt der späteren Halben. – Rit. im letzten Takt.

Variation 18:
In T. 1 (l. H.) und T. 2 (r. H.) war ursprünglich nur ein Bogen, aber hier bereits verbessert in die so charakteristische Unterteilung in einen Portamento- und einen Legatobogen. In T. 6 (r. H.) fehlt noch das so schöne und ausdrucksvolle überbundene f, daher auch noch die cresc.- und decresc.-Gabel.

Variation 19:
„Molto vivace“; das molto durchstrichen und „leggiero“ mit Blei hinzugefügt. In T. 8 (r. H.) am Ende ursprünglich Achtelpause, Brahms fügt das c nachträglich hinzu, um die untere Lage im Auftakt wiederzugewinnen. In T. 12 und 16 (l. H.) schreibt Brahms eine Oktave b-b′ – verbessert aber nur in T. 12 in die spätere Quint.

Variation 20:
Sowohl die Bogenführung wie der Satz der Doppelgriffe haben Brahms viel zu schaffen gemacht; eine Aufzählung würde hier zu weit führen.

Variation 21:
„pizzikato“ – mit Blei –, wahrscheinlich um die Bedeutung der Vorschläge als Noten des Themas zu unterstreichen; Brahms fügt über die ersten zwei Vorschläge sogar Staccatopunkte hinzu; jedenfalls sind die Vorschläge auch nicht, wie üblich, mit Bogen zu den Hauptnoten verbunden!
T. 7 weist eine wichtige Änderung auf. Das letzte Viertel hieß zuerst:



Brahms ändert dann wie im Druck; das c‴ des vorhergehenden Taktes hat diese Weiterführung gefordert, auch ist so die Lage der nächsten Variation vorbereitet.

Variation 22:
In T. 2 und 4 (r. H.) noch keine marcato-Zeichen und Bogen zu den vier Zweiunddreißigsteln. Die Änderung ist eine Anweisung zum Druckspiel an dieser Stelle. T. 6 zeigt einen Fingersatz von Brahms bei der zweiten Zweiunddreißigstel-Figur: 1 2 1 2 1.

Variation 23:
Titel „Molto vivace“, im Druck „vivace e staccato“ zwischen den Zeilen. T. 7 (r. H.): die erste Brechung heißt hier noch f-b-d, – erst im Druck zu d-f-b korrigiert. (Hingegen in Var. 24 die Sechzehntel bereits wie im Druck korrigiert – aber auch hier zuerst vom f beginnend!)

Variation 24:
T. 4 (r. H.) noch keine Septole; die erste Note a fehlt noch, ebenso im selben Takt die f-Zeichen. T. 7, siehe oben bei Var. 23.

Variation 25:
fff anstatt des späteren ff. Auch hier sind die Doppelgriffe später vielfach einer Änderung unterzogen worden. In T. 7 (r. H.) ist das erste untere b am dritten Viertel noch eine Achtelnote, später aus pianistischen Gründen in ein Sechzehntel mit Pause geändert.

Fuge:
Hier all die verschiedenen Änderungen – teils noch in dieser Handschrift, teils in der späteren für den Druck bestimmten – anzuführen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Die Änderungen beziehen sich zumeist auf bessere Spielbarkeit; von denen, die rein kompositorische Gründe haben, sind die beiden wichtigsten im Revisionsbericht der Gesamt-Ausgabe zitiert: T. 45 – 47 sowie 72 – 74. Im letzteren Takt hat Brahms noch mit dem Dreitonmotiv b-ces-b geendet; dieses versucht er nun in ein zweimaliges b-ces zu verwandeln, um so durch Zusammenziehung der beiden Sekundmotive das Hauptthema im nächsten Takt zu gewinnen (ähnlich wie in T. 10/11).

Noch einige besonderen Züge seien hier vermerkt:

T. 27 (r. H.): die unter Oktave g hinzugefügt, im übrigen noch keine Oktaven.

T. 29 (l. H.): leere Oktave f-f und Sext ges-es (daher noch keine Überbindung des c vom vorhergehenden Takt).

T. 41 (l. H.): letztes Sechzehntel f statt ges im Druck.

T. 55 und 56: Brahms schreibt zum punktierten Achtel der r. H. (g und b) *ped.*, und zwar ober dem oberen System! – sowie ein Auflösezeichen zum dritten Viertel. Im Druck erscheinen beide Zeichen nun zwischen den Systemen – in der GA leider in der üblichen Form unter dem unteren.

T. 56 und 57: Das erste Achtel (r. H.) noch ohne die untere Terz.

T. 102: Zweites Viertel (l. H.) ursprünglich es-b-es – korrigiert zu es″ wie im Druck, hingegen r. H. noch ohne b.

Die Verfasser der Beiträge

Werner Lottermoser. Geboren 1909 in Dresden; studierte Physik in Dresden, Kiel und Tübingen, seit 1934 tätig am Institut für Raumakustik der Technischen Hochschule Berlin (J. Biehle); 1935 Dr. phil. Universität Berlin. 1936 Leiter des Laboratoriums für Musikalische Akustik der Physikalisch-Technischen Reichsanstalt Berlin, seit 1945 am Physikalischen Institut der Universität Tübingen und seit 1953 Regierungsrat und Leiter des Laboratoriums für Musikalische Akustik an der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt in Braunschweig.

Carl Dahlhaus. Geboren 1928 in Hannover; studierte Musikwissenschaft an der Universität Göttingen bei Rudolf Gerber und an der Universität Freiburg i. Br. bei Wilibald Gurlitt und Hermann Zenck; 1952 Dr. phil. Göttingen. Seit 1950 Dramaturg am Deutschen Theater in Göttingen.

Ernst Apfel. Geboren 1925 in Heidelberg; studierte Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg bei Thrasybulos Georgiades; 1953 Dr. phil. Heidelberg. Seitdem Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der dortigen Universität.

Hans Rudolf Jung. Geboren 1921 in Greiz (Thür.); studierte Schulmusik in Weimar bei Richard Münnich, Musikwissenschaft an der Universität Jena bei Heinrich Besseler und Günter Haußwald. Nach Assistententätigkeit am Institut für Volksmusikforschung in Weimar seit 1953 Dozent für Musikgeschichte an der dortigen Hochschule für Musik.

Oswald Jonas. Geboren 1897 in Wien; Tonsatz- und Klavierunterricht bei M. Violin und Heinrich Schenker in Wien; 1921 Dr. jur. Universität Wien. 1930–35 Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin und 1935–38 Lehrer am Schenker-Institut des Neuen Wiener Konservatoriums (Herausgeber der Zeitschrift „Der Dreiklang"). Seit 1945 Professor für Musiktheorie an der Roosevelt University in Chicago.

Namen- und Sachregister des zwölften Jahrgangs

(zusammengestellt von Klaus Holzmann, Freiburg i. Br.)

Aaron, P. 90
Abälard, P. 123 f., 127, 129, 131, 137, 141
Aber, A. 241, 246
Abraham, O. 88
Abtastung v. Saitenschwingungen, elektrodynamische 256
– – – *elektromagnetische* 255
– – – *elektrostatische* 256 f.
– – *Zungenschwingungen, elektrostatische* 258
Adam, A. 171
Adam de la Halle 91 f.
Adam v. Fulda 289, 290
Adelung, J. Chr. 240
Ademar v. Chabannes 131
Adlung, J. 26, 241, 246
Adrio, A. 219 ff., 225
Afzelius 111
Agricola, A. 57
Aichinger, G. 219
Alberti, G. 187
Alessi, G. d' 208
Alfons X. 135
Alloro (?), J. M. 188
Alphorn 113
Alternatim-Messe 196 f.
Ambros, A. W. 207, 232
Amphion 115
Amplitudenmodulationen 273
Andoyer, Dom 74
Anerio, G. F. 209
Anglès, H. 122 f., 126, 128, 130, 190
Animuccia, G. 209
Anonymus Becker 286
– CS II 286
Anselmi, G. 148, 153, 155, 162
Antegnati, G. 191
Antico, A. 202
Apfel, E. 297 ff.
Apollon 100, 103 ff.
Arbeit, thematische 32 ff.
Archipoeta 123
Aretinus, G. 152, 155 ff., 158, 165 f.
Atgiope 100
Aribo Scholasticus 283, 287
Arienform (Spontini) 173
Arion 102
Ariosti, A. 95
Arnau de Mont 124
Arnaut de Zwolle, H. 153, 155 f., 158, 161 ff.
Arrangement 235
Assisi, R. d' 208
Ätherwelleninstrument 265 f.
Attaignant, P. 197
Auber, D. F. E. 169, 171 f., 234 ff.
Aufführungspraxis 90 ff.
Augustinus 147
Aurelius Prudentius 131

Bach, C. Ph. E. 9 f., 18 ff., 30 ff., 35 ff.
– J. S. 1 ff., 90, 276 f., 295
– W. F. 10, 35
Bachofen, J. J. 97, 100, 103
Backhaus, H. 180, 258
Bagnara, Herzog v. 171
Baini, G. 209
Ballestra, C. 219
– Reim. 215, 219
– Ros. 219
Banchieri, A. 188
Barbiton 107
Barré, A. 210, 213
Barrett, J. 262
Bartoli, C. 190, 193
Bäuerle, P. 111
Bautier-Regnier, A. M. 193
Beck, C. 149
Becker, C. F. 241
Beethoven, L. van 171 f.
Behn, F. 103
Beitl, R. 101
Bellini, V. 171, 230 f., 233, 235
Benvenuti, G. 187 f., 191 f., 194, 197, 208
Berg, J. vom 207
Bergstrand, M. 99, 104
Berlioz, H. 172 f., 175, 231
Bernhard v. Clairvaux 156
Besseler, H. 1 ff., 40 f., 43, 91 ff., 300, 305, 309
Bianco, P. A. 224 ff.
Bibliographie 239 ff.
Bierl, R. 250
Binchois, G. 46, 48
Blanckmeister, F. 11
Blankenburg, W. 3, 12
Blasinstrumente 113
Blume, F. 91, 220 f.
Bode, H. 266
Boethius 280
Boetticher, W. 206 ff.
Böhme, F. M. 109, 120
Boildieu, F. A. 169
Boismortier, J. B. de 94
Bollert, M. 315
Bonometti, G. B. 220
Bontempo, A. 220
Borren, Ch. van den 90, 92, 203
Bossert, G. 218
Bragi 116
Brahman 117
Brahms, J. 170, 319 ff.
Brassin, L. 229, 232
Bravi, E. 187

Brettzither 107 f.
Brumel, A. 192 f.
– J. 189 f., 192 ff., 197 ff., 204 f.
– V. 193
Bücher, K. 97
Buchmayer, R. 91
Büchting, A. 241
Bugge, S. 111
Bukofzer, M. 61, 303, 312
Burk, J. N. 168
Burrell, M. 168
Busby, Th. 239
Busoni, F. 233, 235, 238

Cabezón, A. 191
– S. 191
Calvisius, S. 289, 294
Campbell, J. 94
Campion, Th. 94
Cantabel 7
Cantus 288
Cape, S. 90, 92
Capitella 157
Carnyx 103
Carmina Burana 122 ff.
Casadio, R. 193
Casimiri, R. 208
Caspar, M. 295
Cavalettus, N. 225
Cavazzoni, G. 191, 197 ff.
– L. 191
– M. A. 190 ff., 194 f., 199, 204
Cembalo 251
Cerf, G. le 153
Cesana, conte di 220
Cesari, G. 187
Charakterthema 15 ff.
Charme 117
Chelys 105
Cherubini, L. 169
Child, F. J. 120
Chopin, F. 230
Choraldiskantsatz 63
Chromatik 284 ff.
Cinciarino, P. 193
Cividino, C. 218, 225, 227
Claves 153 ff.
– *b-mollium* 155
Claviculae 153
Clavus ferreus 157
Clemens, Papst 190
Cochläus, J. 284, 287 f., 313
Compère, L. 73
Compton, A. H. 279
Concertino 173
Connsonata-Orgel 276 f., 276
Conrad v. Zabern 143 ff.
Coover, J. B. 241
Copland, A. 89
Cotto (Affligemensis), J. 152, 158, 165, 283
Coupleux, E. 266
Coussemaker, E. de 280, 306, 313
Corelli, A. 94 f., 171
Corfini, J. 193
Coro spezzato-Technik (Lassus) 207
Cremaschis Piacentini, M. de 188
Cristofori, B. 26
Crüger, J. 288, 294
Czerny, K. 230

Dahlhaus, C. 280 ff.
Danckert, W. 88, 97 ff.
Dante Alighieri 190
Darrell, R. D. 241, 244
Dart, Th. 191
Darwin, Ch. 97
Davidsson, Å. 241
Debussy, C. 88 f.
Delisle, L. 144
Delphin 102
Dema-Götter 110
Demantius, Ch. 219
Dennerlein, H. 2
Dentice, S. 193
Dérangements 235
Dèzes, K. 60, 290, 299
Dibelius, M. 12
Dionysos 102
Diruta, G. 195
Diskantsatz, freier 297 ff.
Dokumentation 239
Donfried, J. 216
Donizetti, G. 168, 171, 235 f.
Drachensymbole 108
Draudius, G. 215
Dreiklangslehre (Zarlino) 291 ff.
Dufay, G. 40 ff., 48, 50 ff., 57 ff., 73, 91 ff., 298 f., 301, 306, 309, 313
Dunstable, J. 307, 309 f., 312 f.
Dur (Terminus) 280 ff.
Düring, J. 281
Dürr, A. 5, 7
Dussand, R. 106
Dwerthorn 113
Dyeduska Vodyanovy 101

Ea 107
Ebbinghaus, H. 178
Ebert, M. 103
Ebreo, G. 289
Eckardt, J. G. 31
Edison, Th. A. 88
Eger v. Calcar, H. 161
Eggebrecht, H. H. 281
Eichmann, P. 284
Einheitsablauf 6 f.
Einheitsgestaltung 32, 35 ff.
Einmotivthema 14, 16
Einschwingvorgänge 274 ff.
Eitner, R. 207, 209 f., 215 f., 241, 309
Ek, S. 111
Elektrochord 257
Elektronium 270
Elling, A. 41
Emile-Paul (Buchhändler) 144
Energie, kinetische 6
Engel, C. 100
– H. 167 ff., 173
Engelbert Abb. Admontensis 156, 283, 287
Enki 107
Erk, L. 109, 120
Erlebnisform 25
Ermatinger, E. 232
Ernst Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha 234
Espagne, F. 209
Este, Kardinal v. 129
Euripides 102 f.
Evans, A. 106
Expressivmelodik 8 ff., 26
Expressivpolyphonie 26 ff.

Faber, H. 239
Fantasie, freie 21 ff.
Fava, E. 187
Federhofer, H. 215 ff.
Feil, A. 297
Felekarl 111
Fellerer, K. G. 126, 209
Felltrommeln 113
Ferabosco, D. 188

Ferdinand, Erzherzog 215, 217 f., 220, 225 ff.
Ferrabosco, M. 216, 218, 220, 225
Ferrara, Herzog v. 193
Ferro 209
Festa, C. 40
Fétis, F. J. 215 f., 237
Finck, H. 284, 291
Finot, D. 209
Finscher, L. 73
Fischer, J. K. F. 15 f.
Flöten 113
Flügel, G. 230
Fogliano, J. 189 ff., 194, 196
Fontana, V. 213
Forkel, J. N. 23, 241, 243, 246
Formantgesetze 178
Forster, G. 94
Fossegrim 111
Francia, F. 90
Franck, S. 12
Francke, A. H. 11 f.
Frequenzmodulationen 273
Frescobaldi, G. 6, 14
Freudenberg, K. G. 172
Friedlein, G. 280
Froberger, J. J. 14, 91
Frutolf 282
Fuenllana, M. de 204
Fuge 17
Fulbert v. Chartres 134
Furlani, G. 107
Fust, J. 143

Gabrieli, A. 208 f.
– G. 208
Gaffrel, J. 144
Gafurius, F. 71, 292
Galdar (galster) 117
Ganzton 282 ff.
Gardane, A. 207 f.
Gastoué, A. 41
Geering, A. 126
Geijer 111
Geistermusik, germ. 98
Gennrich, F. 91, 122, 124, 126, 129, 131, 134, 138
Georgiades, Thr. 93, 286, 303
Gerber, E. L. 215
– R. 40 ff., 314
Gerbert, M. 148 f., 280
Gesang, altrömischer 75
– *gregorianischer* 74 ff.
Gesemann, G. 120 f.
Geßner, K. 240
Gestaltpsychologie 180
Gheyn, M. van den 95
Gill, W. W. 114
Gilman, B. J. 88
Giovanelli, R. 209
Giulio da Modena 189 f.
Givelet, P. 266
Gjallarhorn 117
Glarean 284, 290
Glasenapp, K. F. 168
Glimmröhren-Orgel 268
Glocken 178 ff.
Gluck, Ch. W. 169 ff., 175
Goethe, J. W. v. 114, 117, 119
Goetz, L. K. 101
Gonzaga, E. 191
– G. 191
Görres, G. 117
Götze, A. 99
Gounod, Ch. 234, 236
Grammophon-Gesellschaft, Deutsche 90
Gregor der Große 75
Grieg, E. 88 f.
Griesinger, G. A. 19
Grimm, Brüder 110
Grocheo, J. de 285
Grönbech, W. 117
Gronwald, E. 265
Grundtvig, S. H. 119
Gruytters, J. de 95
Guerrero, F. 209
Guido Abbas 286
– v. Arezzo 284 ff.
Guilelmus Monachus 61, 306
Gümpel, K. W. 143 ff.
Gurlitt, W. 9, 99, 143 f., 281

Haberl, F. X. 41, 43, 56, 91, 192, 207
Hadrian I., Papst 75
Halbton 282 ff.
Halévy, J. F. 233
Halm, A. 17
Hamberger, G. Ch. 240
Hammond-Orgel 262 ff.
Händel, G. F. 25, 32, 90, 320
Händel-Variationen (Brahms) 319 ff.
Handschin, J. 2, 41, 88 f., 125 f., 138, 140, 148 f., 153, 162, 280 f., 283, 286
Hanslick, E. 177
Harding, R. E. M. 237
Harfe 107 ff.
Harlan, P. 90
Harmonie der Welt 108
Harmonie universelle 116
Harmonik, erlebnishafte 29 f.
Hartley 267
Harz, H. 179
Haslund-Christensen, H. 98
Häßler, J. W. 35
Havilis, A. 188
Havkone 100
Haydn, J. 18 ff., 32 f., 36 ff.
Heimdal 117
Heine, H. 168
Helmholtz, H. v. 178
Herder, J. G. 31
Hermannus Contractus 286 f.
Hermes 100, 104 f.
Herz, H. 230 f.
Herzogenberg, H. Frh. v. 320
Hexachordlehre 286 ff.
Hexachordum durum 287
– *molle* 287
Heyden, S. 288
Hilarius (Schüler Abälards) 123 f., 130 ff., 137, 141
Hiller, J. A. 240
Hilka, A. 122
Hirsau, W. v. 286
Hoffmann, E. Th. A. 168
Hoffmann-Erbrecht, L. 10, 31, 36
Hohner 251, 270
Holzmann, K. 89 ff.
Holzner, A. 219
Homer 116
Horand 116
Hornbostel, E. v. 88
Hourlier, J. 75
Hucbald 284
Hucke, H. 74 ff.
Huglo, Dom M. 75, 87, 122
Hugo v. Reutlingen 149

Hummel, J. N. 231
Huntemann, J. A. 209
Hüschen, H. 144, 161
Husmann, H. 91, 122, 130 f., 182
Huth, O. 98
Hymnen, dupeltaktige 45 ff.
– *tripeltaktige* 45 f.
Hymnenzyklen, römische 40 ff.

Iduna 116
Illustrations 228
Ilmatar 99
Improvisation 228
Individualthema 13, 19 f.
Intensität 180
Isaac, H. 92
Isidor v. Sevilla 283

Jaches s. Brumel, J.
Jachet 208, 210
Jachet di Mantova 193
Jacopo da Bologna 203
Jaeger, W. 99
Jammers, E. 315
Jannequin, C. 171
Janowka, Th. B. 239
Janue, A. 46 ff., 59
Janzen, S. 88
Jelich, A. 216, 225
– B. 218
– Franz 218
– Franzisca 218
– J. 218
– K. 218
– P. 216 f., 225
– V. 215 ff.
Jenner, G. 320
Jensen, A. E. 110 f.
Jeppesen, K. 187 ff., 208
Jöcher, Ch. G. 240
Jöde, F. 91
Johannes Gallicus 148, 153, 157, 161
Johann Friedrich, Herzog v. Württemberg 218
Jonas, O. 319 ff.
Jones, A. T. 182
Josquin des Prez 50, 53, 63 f., 66 f., 73, 204
Julius II., Papst 40, 56
Jung, C. G. 105
– H. R. 314 ff.

Kahl, W. 242
Kalff, G. 120
Kalliope 101
Kanonsätze, strenge 66 f.
Kantele 108
Kapp, J. 167
Karl II., Erzherzog 215
– V., Kaiser 190
Kastner, S. 191, 194
Keck, J. 148
Kent, E. L. 264, 267
Kepler, J. 295
Kerényi, K. 102 ff., 114
Khil-khuur 98
Kielflügel 24 f.
Killing, J. 209
Kinkeldey, O. 289, 291
Kippspannungen 269
Kircher, A. 293
Kirnberger, J. Ph. 38
Klaes, J. 182
Klangabläufe (b. Glocken) 178 ff.
Klänge, Nachbarschaftsverhältnis der 303
Klangeinsätze 274 ff.
Klangfarbe 180
Klassizismus 169
Klavichord 148
Klavierkonzert (J. S. Bach) 17 f.
Klavi-Monochord 148
Klavierpartitur-Anlage 233
Klein, E. 261
Klingenstein, B. 219
Klöpper 121
Klotz, H. 7
Kluge, F. 99
Knochenflöten 106
Kobold, H. 249
Koch-Grünberg, Th. 98
Kolneder, W. 314 f., 317 f.
Kontrast 13, 15 f.
Kontratenor 301 ff.
Konzentrationsform (Opernbearbeitung) 234
Konzertliteratur, geistlich-monodische 220
Körner, Ch. G. 37
Korte, W. 300
Kösters, H. 179
Kraf, M. 219
Kraft, G. 4
Krahe, H. 99 f.
Kreisig, M. H. 230ff.
Kreuzkataloge 245
Krieger, J. 94
Krohn, E. C. 241
Kroyer, Th. 132 ff., 297
Kuckel, M. 111
Kugelmann, G. 224
Kuhn, M. 93
Kühn, H. 113
– K. T. 249
Kuhnau, J. 94
Kühnel, A. 94
Kullervo 105 f.
K'ung-heù 108
Kunst, J. 113
Kurth, E. 6
Kurtz, K. 218
Kwasnik, W. 250, 266, 268

Labande, E. R. 153
Laet, J. 206
Laissenstrophe 132
Lange, G. 286
Langen, A. 11
Langenfeldt 114
Langton, S. 123 f.
Lasso, R. 219
Lassus, R. de 91 f., 188, 206 ff.
Lautmalerei 129
Lechner, L. 91
Ledertz, P. 216
Lehmann, P. 133
Leier 104 f.
Leitmotiv 172
Leo, H. de 225
– X., Papst 192
Leopold, Erzherzog 215 ff.
Leopold Wilhelm (Neffe Erzherzog Max.s) 219
Lessing, G. E. 3
Leube, H. 11
Leyen, F. v. d. 117
Liliencron, R. v. 103
Lindner, F. 207
Lipenius, M. 240
Lipphardt, W. 75, 91, 122 ff.
Lippius, J. 293 f.
Liszt, F. 228 ff.
Litterae 153
Litzmann, B. 319
Lombardi, B. 188
Löscher, V. E. 11
Lossius, L. 284, 289

Loth, U. 219
Lottermoser, W. 249 ff.
Lowinsky, E. E. 195, 206
Lübke, A. 108
– H. 101
Ludwig, F. 123, 126
Luftmusik 98
Lunelli, R. 193
Lurenpaare 106
Luther, W.-M. 242
Lykurgos 102
Lymburgia, J. de 56
Lyra 105

Machal, H. 101
Machaut, G. de 301
Mackensen, L. 110
Macques, J. de 209
Mahrenholz, Ch. 26
Malakós 281
Manitius, M. 123
Mantova, Marchesa v. 193
Marcabru 127, 135
Marchetus de Padua 157
Marenzio, L. 94, 209
Margarete v. Österreich 90
Mario (Mitgl. d. Musica segreta Leo X.) 192
Marpurg, F. W. 240
Marschner, H. 171
Marsyassage 102
Marx, A. B. 237
Matthaei, K. 3
Mattheson, J. 26, 239 f.
Matzke, H. 249 f.
Maximilian, Erzherzog 217, 219, 226
Medici, C. v. 219
– Kardinal de 190
Meier, B. 313
– J. 111, 114
Meinel, H. 258
Meistergeigen, alt-italienische 258
Mendelssohn, F. 168
Menschentypus, sentimentaler 11
Mensel, J. G. 240
Mensuratio 157 f.
Merques, N. 60 f.
Meyer, E. 182
– E. H. 223
– W. 124, 127, 129 ff., 137
Meyerbeer, G. 168, 171, 231, 233, 235 f.
Meyer-Eppler, W. 250 f.
Mi gyaung 107
Migne, J. P. 147
Mittelwertspektren (v. Glockenkläng.) 179, 182
Mitterer, I. 91
Mixturtrautonium 270
Mizler, L. Ch. 240
Möckel, O. 258
Moduli 153 ff.
Moduslehre 286
Moeck, H. 90
Moll (Terminus) 280 ff.
Monochord-corpus 152
Monochordum 148
Montandon, Mönch v. 135
Montanus s. Berg
Monte, Ph. de 188
Monteverdi, C. 92 f., 188
Moortgat, A. 107
Morales, Ch. 188
Mordsänger 120
Morlacchi, F. 167
Morley, Th. 93
Moser, H. J. 219, 221
Motetten, doppelchörige 206 ff.
Mouton, Ch. 94
Mozart, W. A. 2, 21, 36 f., 169, 176, 204 f., 233, 235 f.
Müller-Blattau, J. 23
Multimonika 270
Multiplexsystem 263
Muris, J. de 153
Muscheltrompete 103
Musen 100
Musica coelestis 116
– *humana* 108, 116
– *instrumentalis* 116
– *mundana* 108, 112
– *theoretica* 239
Musik, Dynamisierung der 25
– *englische* 98
– *Ursprung der* 97 ff.
– *Zaubermacht der* 116 ff.
Musikbibliographie 239 ff.
Musikbogen 110
Musikerlebnis, persönliches 20 ff.
Musikheroen 101 f.
Musikinstrumente, Einteilung der 250 f.
– *elektronische* 249 ff.
– *mechanisch-akustische* 250
– *mechanisch-akustische, mit elektro-akustischer Anlage* 250 ff.
– *mechanisch-elektronisch-akustische* 250, 253 ff.
– *rein elektronisch-akustische* 251, 264 ff.
Müthel, J. G. 30 ff., 35, 39
Mythos 97 ff.

Näck (Nöck) 104, 111
Nanino, G. M. 209
Nansen, F. 114
Nârada 100
Nathan, H. 173
Naturmusik 99
Nedden, O. zur 43
Nef, K. 126
– W. 148, 155
Neo-Bechsteinflügel 255
Nereus 100
Nesselmann, G. H. F. 109
Neuber, V. 207
Neumeister, E. 11 f.
Neupert, H. 161 f.
Neus, H. 109, 118
Newsidler, H. 94
Ninck, M. 99
Niörd 111
Nixen 100 f.
Nola, G. D. da 213
Norlind, T. 104, 111
Novelle (Goethes) 117
Nymphen 100

Ockeghem, J. 297 f., 300 f., 306 f., 310 ff.
Odescalchi, Kardinal 209
Odington, W. 153
Odo v. St. Maurus 152, 154, 158 f., 165
Oiagros 101
Old Nick 111
Olwer, L. N. d' 124
Opernabschnitte in Klavierauszugsform 231
Opernbearbeitung 228 ff.
Opernmelodien, Klavierstücke über 231
Opernthema, Variationen über ein 230
Opernthemen, Phantasien über 230
Orel, A. 45, 61
Orff, C. 93

Organi 202
Orgel, elektronische 266
Orgelmesse 187 ff.
Orpheus 101, 116
Ortiz, D. 94
Orto, M. de 50 f., 53, 66 ff., 71
Ostinato, chromat. absteigender 9
Ott, J. 94
Otto, W. F. 99 f.
Otwin (Geigenbauer) 90
Ovid 103, 115, 133

Paarigkeit 18
Padovano, G. F. 192
Palestrina, G. P. 188, 198, 209
Palestrina-Satz 307
Pan 102, 105
Pancaldi, E. 190
Panzer, F. 112
Paoli, D. de 188
Paraphrase 228
Pārvatī 117
Pastor, L. v. 192
Pastorelle 128
Paul, H. 115, 118 f.
Peinlich, R. 218
Periode 18
Peterich, E. 117
Peter v. Blois 123
Pfendner, H. 219 f.
Phalantos 103
Phantasiebearbeitungen 233
Phasenmodulationen 274
Philipp de Grève 123
Phonograph 88
Pietismus 11 f.
Pieton, L. 188
Pietzsch, G. 144
Pincherle, M. 315 ff.
Pinck, L. 114
Pindar 102
Pineau, L. 100
Pirotta, N. 203
Piscator, G. 219
Pisendel, J. G. 316 ff.
Pixis, J. B. 230
Plamenac, D. 202 f., 297
Planck, M. 178
Planctus-Literatur 131
Pohl, C. F. 19
Pollet, J. 208
Polychord-Orgel 266 f.
Polyphonie, kantable 4 ff., 15
Porta, C. 188
Poß, G. 220, 224
Potpourri 229
Praeparatio (des Monochords) 159 f.
Praetorius, M. 92, 219
Presser, D. 228 ff.
Preuß, K. Th. 113
Preußner, E. 237
Priuli, G. 220
Proprietas-Lehre 287, 289 f.
Ptolemäus, C. 281 f.
Pujet, Abbé 251
Purcell, H. 94
Pythagoras 115

Quercu, S. de 290

Raabe, P. 229, 233, 238
Ramann, L. 235
Ramis de Pareia 148, 160
Ranke, F. 101
Rastrelli, J. 167
Redlich, H. F. 92
Reeser, E. 31
Regenaberglauben 120 f.
Regen-Beschwörer 113
Reichardt, J. F. 20
Reichert, A. 315
Reinecke, H. 178 ff.
Reiß, K. H. 264
Réminiscences 228
Renovatio monochordi 146 f.
Révész, G. 98
Rhythmik des Hochmittelalters 131
Rhys, Ph. ap 197 f., 200
Ricercar 194 ff.
Ricercarthema 14, 16
– *mit Charakter* 17
Richelieu, Kardinal 144
Richter, J. 143
– Jean Paul, F. 98
Riemann, H. 13, 32, 280, 288, 290 ff., 294
Riete 113
Rindentrompeten 113
Rizzio, M. 220
Rochholz, E. L. 112
Rohloff, E. 285
Röhrenzither 107
Roincius, A. 188
Rokseth, Y. 197
Romano, A. 188
Romantik, Musikanschauung der 114, 117
Roncaglia, G. 190, 202
Rondeau (Kurzform) 135
Rore, C. de 193
Rosseter, Ph. 94
Rossini, G. 168, 170 ff., 230, 232, 235
Rousseau, J. J. 239
Roy, A. le 207, 209
Royer, L. 144
Roys, B. 209
Rückgaber, J. 231
Ruffo, V. 188, 209

Sacellanus, L. 215
Sachs, C. 103, 106 ff., 110, 113, 117
Sahlgren, J. 104
Saiteninstrumente 103
Sala, O. 268, 270
Salmen, W. 113
Salpinx 103
Salzer, A. 126, 133
Sammartini, B. 13
Sandberger, A. 207 ff.
Sanden, H. 122
Sansoni, G. 220
Santacroce, F. 208
Santini, F. 208 f.
Sartori, P. 114
Satz, klanglicher 297 ff.
Sätze, quasi kanonische 68 f.
„Satzfehler“ 194 f.
Satzl, Ch. 219
Scarlatti, A. 95
– D. 27, 36
Scenenbearbeitungen 233
Schalenleier 107
Schallplatte 88 ff.
– *historische* 89 ff.
Scheibe, J. A. 3
Scheidt, S. 94, 219
Schein, J. H. 94, 219
Schenker, H. 321
Schering, A. 11, 31, 305
Schildkröte 104 f.
Schiller, F. v. 37
Schlagwort 245
Schlange 113
Schlegel, A. W. 117
Schlitztrommel 113
Schmeller, J. A. 123

Schmieder, W. 239 ff.
Schmitz, A. 26
Schneider, M. 35
Schöffer, P. 143, 145
Schrammek, W. 37
Schubert, F. 2
Schubring, A. 320
Schum, W. 126
Schumann, C. 319 f., 324
– E. 178
– M. 319
– O. 122 ff., 128, 134, 137 ff.
– R. 230 ff., 238
Schunke, K. 231
Schütz, H. 94
Schwebungen 182, 184
Schwingkreis, elektr. 265
Schwirrholz 113
Scotto, O. 213
Scotus, H. 187 f.
Seccocharakter 173
Seemann, E. 98, 111
Segni, G. 190, 194
Seidl, A. 170
Seifert, W. 37
Selbstimitation 221
Senfl, L. 94
Sendrey, A. 241
Senn, W. 216, 218 f.
Seufzermotivik 8
Sforza, Kardinal 193
Shakespeare, W. 3
Shiva 103, 117
Silbenzählung, Prinzip der 130
Silbermann, G. 26
Sirene, Prinzip der 259 ff.
Sirenen 100
Smend, F. 22
Smits van Waesberghe, J. 144, 158, 280, 287
Snegassius, C. 289 f.
Sonner, R. 250
Sowa, H. 286
Spanke, H. 122 ff.
Speiser, F. 113
Spencer, H. 97
Sperber, H. 11
Spieß, K. 112
Spinettmodelle 264
Spitta, Ph. 1, 6, 295
Spohr, L. 176, 231
Spontini, G. 167 ff., 235
Stäblein, B. 74 f.
Staden, J. 219
Stamitz, J. 13, 18, 33, 36
Steglich, R. 9, 18, 282, 286
Stella, J. T. 144
Stephan, W. 305
Stephanus (Steg) 157, 163
Stern, A. 37
Stevens, D. 197
Stimmverstellung 120
Stonborough, J. 319
Straeten, E. van der 192
Strawinsky, I. 89
Strecker, K. 123
Strömkarl 111
Strophe, sapphische 133 f.
Stumpf, C. 88, 178
subject entries 245
Subjekt 14
Sumreker, M. 217
Supper, W. 249
Susato, T. 94, 206
Symbol 97
Sýntonos 281 f.
Syrinx 102

Tadei, A. 220
Taktwechsel 136
Tastenmonochord 143 ff.
– *(Rekonstruktion)* 161 ff.
Taut, K. 246
Teiltonamplitudenverläufe 181 ff., 185
Telemann, G. Ph. 2
Textierung v. Hymnensätzen 58
Thalberg, S. 228 ff., 232, 238
Thamyris 100
Thayer, A. W. 172
Theile, R. 266
Thema 13 f.
Theremin, L. 265 f.
Therstappen, A. 206
Thienhaus, E. 179, 182, 184, 251 f.
Thot 101, 104
Tierhörner 106
Tinctoris, J. 154, 239, 313
Tinirau 114
Titelverzeichnung, System der 245 ff.
Toccata 22 f.
Tonabnehmer, elektromagnetischer 253 f.
Tonarten 296
Tongenerator 262
Tongeschlechter 295 f.
Transkription 228, 238
Trautonium 268 f., 273
Trendelenburg, F. 179, 182
Trento, Kardinal v. 193
Tristan-Akkord 176
Triton 103, 117
Tritonshorn 103
Trommel 113
Tschaykowsky, P. I. 234
Tunstede, S. 145, 290

Urgewässer 114
Urleier 106
Ursumpf 106

Vagantenstrophe 127
Valentini, G. 220
Van, G. de 41, 51 f., 55
Variationsform (Opernbearbeitung) 234
Vasto, Marchese del 190
Verdelot, Ph. 187
Verdi, G. 234, 236
Venegas de Henestrosa, L. 190
Versus Alcmanicus 131
Viadana, L. 188, 220
Vicentino, J. 188
Vierling, O. 256 f., 268
Vina kach'hapi 100
Vitry, Ph. de 283, 287
Vittoria, T. L. da 209
Vivaldi, A. 33, 94, 315
Vivaldi-Manuskripte, Dresdener 314 ff.
Vivell, C. 282
Vogel, E. 210
Vogeleis, M. 143, 216, 218 f.
Vorgänge, stationäre 270 ff.
Vrieslander, O. 10
Vring, G. v. d. 111

Wachinger, B. 111
Wagner, P. 41, 126, 136
– R. 167 ff., 233 f., 236
Wäinämoinen 99, 108 f., 236
Walcha, H. 90
Waldberg, M. v. 11
Walter, N. 249
Walther, J. G. 215, 239, 290
Walther v. Chatillon 123 f., 126 f., 138

Wandler, mechanisch-elektrischer 253
Wanen 111
Wantzloeben, S. 143, 148, 158, 160 f.
Warrens, R. 111
Wasser (Symbolsphäre) 99
Weber, K. M. v. 167, 171, 174, 177, 230
Weckmann, M. 91
Wegner, M. 100, 102 f., 105, 107
Welte, E. 261
Welte-Lichtton-Orgel 261
Werckmeister, A. 293 ff.
Werra, E. v. 15
Weyler, W. 192
White, E. W. 89
Widerstand (Steuerung) 254
Widmanstetter, G. 220
Wieser, M. 11
Willaert, A. 207 ff.
Willi, L. 314
Wilphingseder, A. 284, 289
Winckel, F. 255, 258, 272
Wiora, W. 120
Witzlaw v. Rügen 129
Wodansheer 98
Wolf, J. 41
Wolff, O. L. B. 111
Wollick, N. 284
Wolzogen, H. v. 169
Wooley, C. L. 107
Wurlitzer, R. 259
Wurlitzer-Orgel 258 f.

Young, K. 124, 131 f.

Zaiser, W. 266
Zamorensis, Ae. 284
Zarlino, G. 208, 280 f., 284, 291 ff., 294
Zaubersänger (-spieler) 119 f.
Zelter, C. F. 115
Zenck, H. 207
Zethos 115
Zimmer, H. 97
Zoilo, A. 209

HOHNER-STIFTUNG TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON WILIBALD GURLITT
IN VERBINDUNG MIT
HEINRICH BESSELER WALTER GERSTENBERG
ARNOLD SCHMITZ

ZWÖLFTER JAHRGANG 1955

1

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung

herausgegeben von

WILIBALD GURLITT

in Verbindung mit

HEINRICH BESSELER, WALTER GERSTENBERG UND ARNOLD SCHMITZ

Schriftleitung

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

XII. Jahrgang Heft 1 1955

Heinrich Besseler (Jena), Bach als Wegbereiter 1

Rudolf Gerber (Göttingen), Römische Hymnenzyklen des späten 15. Jahrhunderts 40

Helmut Hucke (Rom), Gregorianischer Gesang in altrömischer und fränkischer Überlieferung 74

Klaus Holzmann (Freiburg i. Br.), Musikwissenschaft und Schallplatte . . 88

Anschriften: Prof. D. Dr. Wilibald Gurlitt, Freiburg i. Br., Burgunderstraße 30 – Prof. Dr. Heinrich Besseler, Jena, Schillbachstraße 2 – Prof. Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen, Nägelestraße 3 – Prof. Dr. Arnold Schmitz, Mainz, Saarstraße 21. Redaktionelle Zuschriften ausschließlich an den Schriftleiter Dr. Hans Heinrich Eggebrecht, Freiburg i. Br., Universität, Raum 116.

Das ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT erscheint vierteljährlich. Preis des Einzelheftes DM 6.–, SFr. 7.–, $ 2.25; Jahresabonnement DM 20.–, SFr. 24.–, $ 7.50 (zugüglich Zustellgebühr). Bestellungen durch den Buch- und Musikalienhandel oder direkt beim Verlag. Auslieferung nur durch den Verlag, Trossingen/Württ., Löhrstraße 32, Ruf 381. Zuschriften, die den Vertrieb und die Anzeigen betreffen, an den Verlag erbeten. Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten.
Druck H. Laupp jr Tübingen. Copyright 1954 by Hohner-Stiftung Trossingen.

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
TROSSINGEN

B 29 DEC 1998